# Studien

zur

# sprachlichen Darstellung der Totalitätsvorstellung in der englischen Romantik

von

GERHARD MÜLLER

# Studien

zur

# sprachlichen Darstellung der Totalitätsvorstellung in der englischen Romantik

**INAUGURAL-DISSERTATION**

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität
zu Marburg

vorgelegt von

**GERHARD MÜLLER**

aus Berlin

**Marburg 1934**

---

**Druck von Hans J. Richter & Co. G. m. b. H., Berlin-Schöneberg**

Als Dissertation angenommen am 1. 8. 1933
Berichterstatter: Prof. Dr. Max Deutschbein
Tag der mündlichen Prüfung: 3. 8. 1933

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

MEINEN LIEBEN ELTERN!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554410_0136

# LITERATURVERZEICHNIS


**I. Grammatiken:**

Deutschbein, M.: System der neuenglischen Syntax. Lpzg. 1928. (System.)

Deutschbein-Mutschmann-Eicker: Handbuch der Englischen Grammatik. Lpzg. 1931. (Handbuch.)

Deutschbein, M.: Grammatik der Englischen Sprache. Lpzg. 1930. (Grammatik.)

Syntaxkollegs. W. S. 30/31 u. W. S. 32/33.

Jespersen, O.: A Modern English Grammar, Part II, Hdlbg. 1914. Philosophy of Grammar. London 1924.

Sweet, H.: A New English Grammar, Part I u. II, Oxf. 1900.

**II. Zum Numerus:**

Deutschbein, M.: Sprachpsychologische Studien, Cöthen 1918

Grimm, P.: Beiträge zum Pluralgebrauch in der angelsächsischen Poesie. Diss. Halle 1912.

Janus, R.: Der syntaktische Gebrauch des Numerus im Frühmittelenglischen. Diss. Kiel 1913.

Karpf, F.: Syntaxstudien. (Neuere Sprachen 1921.)

Liedtke, E.: Die numerale Auffassung der Kollektiva im Verlaufe der der englischen Sprachgeschichte. Diss. Königsberg 1911.

Pittelko, R.: Studien über den Plural in den Dichtungen von Wordsworth. Diss. Marburg 1922.

Standtke, E.: Studien zum Gebrauch des Plurals bei Shakespeare. Diss. Marburg 1927.

**III. Zur Funktion der Suffixe:**

Diez, Fr.: Grammatik der romanischen Sprachen. II. Teil. Bonn 1882.

Ermecke, C.: Das Wesen der sprachlichen Abstrakta und ihre Bildung durch Suffixe im Romanischen. Diss. Bonn 1929.

Thiele, O.: Die konsonantischen Suffixe der Abstrakta im Altenglischen. Diss. Darmstadt 1902.

Weyhe: Zu den altenglischen Verbalabstrakten auf -ness, und -ing und -ung. Halle 1911.

**IV. Zum Strukturprinzip der Romantik:**

Bäumler u. Schröder: Handbuch der Philosophie. 1. bis 3. Teil. Berlin 1927.

Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. (Wesen.) Cöthen 1921.

Deutschbein, M.: Romantikkolleg. S. S. 28, W. S. 28—29, S. S. 29.

Dilthey, W.: Gesammelte Schriften. Teubner 1931.

Ebbinghaus, W.: Das ästhetische Einheits- und Vollkommenheitsproblem bei Shelley. Diss. Marburg 1931.

Herford, C. H.: The Age of Wordsworth. London 1930.

Hoeffding, H.: Der Totalitätsbegriff. Lpzg. 1917.

Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft. Lpzg. 1919.

Kant, I.: Kritik der Urteilskraft. Lpzg. 1902.

Köstlin, K.: Aesthetik. Tübingen 1869.

Strich, F.: Deutsche Klassik und Romantik. Münch. 1922.

Walzel, O.: Gehalt und Gestalt. Neubabelsberg. (Handbuch der Literaturwissenschaft.)

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. Münch. 1926. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Münch. 1923.

**V. Zum Stilistischen:**

Deutschbein, M.: Neuenglische Stilistik. Lpzg. 1932. Seminarprotokolle des Engl. Seminars. W. S. 28/29.
Ermatinger, E.: Das dichterische Kunstwerk. Lpzg. 1911.
Petrich, H.: Drei Kapitel vom romantischen Stil. Lpzg. 1878.
Pongs, H.: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
Thon, L.: Die Sprache des deutschen Impressionismus. Münch. 1928.
Siebold, Erika v.: Aufkommen und Verbreitung der Synästhesien in der deutschen, englischen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. II. Teil: Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Engl. Studien Bd. 53.

**VI. Lexika:**

A Concordance to the Poems of John Keats (Ed. by the „Carnegie-Institute" Washington 1917).
A Concordance to the Poems of William Wordsworth (Ed. by Lane Cooper London 1911).
A New English dictionary on historical principles (Ed. by James Murray, H. Bradley, W. A. Craigie and C. T. Onions. Oxford 1888 ff.).
The Concise Oxford Dictionary (Oxford 1912. Ed. by H. W. & F. G. Fowler).
Dictionary of Modern English Usage (Ed. by H. W. Fowler Lond. 1926).
A Dictionary of Philosophy and Psychology (Ed. by M. Baldwin London 1912).
Philosophisches Wörterbuch (herausgegeb. v. H. Schmidt Lpzg. 1922).

**VII. Texte:**

Zitiert wird nach der Oxford Edition (Standard Authors):
The Poetical Works of Wordsworth. London 1928 (Ed. by Th. Hutchinson).
The Poems of S. T. Coleridge. London 1931 (Ed. by E. H. Coleridge).
The Poetical Works of John Keats. London 1931 (Ed. by H. Buxton Forman).
The Complete Poetical Works of P. B. Shelley. Lond. 1929 (Ed. by Hutchinson).
Poems of Robert Southey. London 1909 (Ed. by Maurice Fitzgerald).

Die bekannteren Werke werden nach ihrem Titel zitiert, die weniger bekannten nach ihrem Anfangsvers.

**Abkürzungen:**

Wordsworth = W.
Coleridge = C.
Shelley = Sh.
Keats = K.

# INHALTSVERZEICHNIS


| | Seite |
|---|---|
| **EINLEITUNG** | |
| § 1. Das ästhetische Strukturprinzip der Romantik | 1—4 |
| **I. TEIL: Das homogene Ganze** | 5—38 |
| § 2. A. Die sprachlichen Aequivalente der quantitativen Totalität | 5 |
| § 3. Die romantische Zahl | 5 |
| § 4. Der gefühlsmäßige Plural | 6 |
| § 5. Die sekundäre Pluralauffassung einer kollektiven Einheit | 8 |
| § 6. Die Darstellung der Totalität durch Suffixkollektiva | 9 |
| § 7. Der repräsentative Singular als sprachliche Objektivation der Totalität | 17 |
| § 8. Der artikellose (indefinite) Singular | 20 |
| § 9. Die Bedeutung der Reihe im romantischen Stil | 24 |
| § 10. B. Die Betonung der Zugehörigkeit als Merkmal romantischen Stils | 27 |
| § 11. Der Genitiv | 27 |
| § 12. Der Genitivus partitivus als Vermittler der Totalität | 28 |
| § 13. Der metaphorische Genitiv | 31 |
| § 14. Die Betonung der Zugehörigkeit durch Adjektiva mit den Suffixen -ed und -y | 35 |
| **II. TEIL: Das heterogene Ganze** | 39—66 |
| § 15. A. Die sprachlichen Aequivalente der qualitativ-quantitativen Totalität | 39 |
| § 16. Die Betonung der Zusammengehörigkeit von Aufzählung und Einheit durch das Verbum synthetischen Bedeutungsgehaltes | 40 |
| § 17. Die Präpositionen „in" und „within" als Vermittler der integrierten Einheit | 45 |
| § 18. Die Identifizierung der Mannigfaltigkeit durch das Zahlwort „one" | 48 |
| § 19. „At once" als vereinheitlichender Faktor einer Aufzählung | 53 |
| § 20. B. Die sprachlichen Aequivalente der dualen qualitativen Totalität | 56 |
| § 21. Das qualitative Hendiadyoin | 56 |
| § 22. Andere sprachliche Aequivalente der qualitativen Totalität | 62 |
| **ZUSAMMENFASSUNG** | 64 |
| § 23. Das Wesen des romantischen Stils | 64 |
| § 24. Zum Individualstil der Romantiker | 65 |

# VORWORT.

In der vorliegenden Arbeit sollen gewisse syntaktische Kategorien als Ausdrucksformen der englischen Romantik gedeutet und durch Hinzufügung einer reichhaltigen Materialsammlung nachgewiesen werden. Die Romantik wird hierbei als eine Geistesart gewertet, die ebenso sehr von der englisch-pluralistischen Nationalstruktur abweicht, wie sie durch mannigfache Verflechtungen mit dem deutschen, mehr synthetischen Wesenszuge in Verbindung steht.

Ich bin mir vollkommen bewußt geblieben, daß es sich in der Kunstbetrachtung nicht nur um ein Erkennen, sondern um ein Verstehen handelt, und daß besonders romantische Kunstwerke, die unter Mitwirkung des Gefühls entstanden sind, in derselben gefühlsmäßigen Weise nacherlebt und verstanden werden wollen. Aus der Auffassung heraus, daß sich feinste stilistische Differenzierungen der künstlerischen Ausdrucksformen nicht durch die Ratio allein erfassen lassen, ist in der vorliegenden Schrift der intuitive Weg beschritten worden.

Die Arbeit wendet sich deshalb vornehmlich an diejenigen, die bestrebt sind, künstlerische Ausdrucksformen nicht nur als bestehend zu registrieren, sondern sie auch tatsächlich als A u s d r u c k s formen eines wirksamen Geistes zu deuten und zu erleben.

# EINLEITUNG

## § 1. Das ästhetische Strukturprinzip der Romantik.

Das Streben, die mechanisch-quantifizierende Betrachtungsweise durch das Totalitäts- und Organismusprinzip zu überwinden, hat sich vornehmlich in der Romantik erfüllt.

Totalität im weitesten Sinne ist das romantische Postulat einer Synthese der Gegensätze, wie sie von Deutschbein im „Wesen des Romantischen" herausgearbeitet worden ist, die Auflösung der dualistischen Spannung zwischen empirischer Erfahrungswelt und transzendenter Sphäre zur transzendentalen Sphäre, die Immanenz des Ideellen im Konkreten, der aufgehobene Gegensatz selbst von Endlichkeit und Unendlichkeit, Geist und Sinnlichkeit, Denken und Sein, ohne eigentliche Vernichtung der Polarität.

Totalität im ästhetischen Sinne bedeutet die Realisation eines alten Postulats: die Lösung des Dualismus von Besonderem und Allgemeinem[1]) und die damit verbundene Ueberwindung des Kontrastes von Einheit und Vielheit. Das Ideal der neuen Kunst wird das einheitliche Wesen der Dinge, welches sich in der größtmöglichen Differenzierung der Formenmannigfaltigkeit zeigt.[2]) Nicht mehr der Naturmechanismus einer empirischen Erfahrungswelt, der sich aus summativen Vielheiten oder konkreten und kollektiven Einheiten zusammensetzt, steht im Vordergrunde des Interesses, sondern das Verbundensein beider zur „Einheit in der Mannigfaltigkeit", wo ein unabhängiges Einzelnes als notwendiger Teil eines vor den Teilen gegebenen Ganzen (a priori) funktioniert; oder auch zur „systematischen" Einheit einer transzendentalen Sphäre, wie sie von Kant im Anhang zur Kritik der transzendentalen Dialektik entwickelt wird.[3])

Dieses „Sehen im Ganzen" charakterisiert Dilthey als „Zusammenschau der Teile zum Ganzen, Erhebung von Lebenszusammenhang im Weltzusammenhang", im Gegensatz zur „Zusammenordnung der Fälle zur Aehnlichkeit".[4])

---

[1]) Vgl. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen.

[2]) Vgl. Deutschbein, Stilistik. S. 87.

[3]) Vgl. auch Kritik der ästhetischen Urteilskraft.

[4]) Gesammelte Schriften, Bd. 8, S. 115.

Auch Wölfflin, der das Einheitsproblem für Renaissance und Barock herausgearbeitet hat, findet in bezug auf den Kunstbarock eine Struktur, die dem romantischen Strukturprinzip im gewissen Sinne ähnelt.[5])

Die Wölfflinsche Kategorie einer „vielheitlichen Einheit", in der Bedeutung des Kontrastes von Vielheit und Einheit oder einer Polyphonie von Farben und Tönen, wird im Kunstbarock und in der Romantik von dem Prinzip der „einheitlichen Einheit", der Totalität, der Symphonie von Farben und Tönen abgelöst.

„. . . . . but ye have left
Your beauty with me, a serene accord
Of forms and colours,"
(Wo., Prelude VI, 677 ff. S. 685).

Ueberhaupt, die Aeußerungen der englischen Romantiker über diesen Punkt sind ganz unzweideutig:

„The One remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;"
(Shelley, Adonais, 460 f. S. 438).

Höchste Wertung der organischen Einheit und Ablehnung der summativen Vielheit spiegelt sich in diesen Versen.[6]) In diesem Zusammenhang sei auch an das „wretched Many" bei Coleridge (Religious Musings, 262) erinnert.

Poetische Formulierungen der Totalitätsidee finden sich bei allen Romantikern.

W o r d s w o r t h :
„. . . . . who hath among least things
An under-sense of greatest; sees the parts
As parts, but with a feeling of the whole."
(Prelude 7, 734 ff., S. 698).
S h e l l e y[7]) :
„. . . . . Every grain
Is sentient both in unity and part,
And the minutest atom comprehends

---

[5]) Als Beweis hierzu vgl. man die Formulierung, die Wölfflin (Grundbegriffe, S. 167) vom Kunstbarock gegeben hat, mit der Fassung des romantischen Strukturprinzips bei Coleridge (Allegoric Vision, 138 ff., S. 593).

**Coleridge:** „She led us to an eminence in the midst of the valley, from the top of which we could command the whole plain, and observe the relation of the different parts to each other, and of each to the whole, and of all to each."

**Wölfflin:** „ . . . . derselbe Unterschied waltet zwischen einer Bildkomposition des 15. u. 16. Jahrhunderts. Dort das Zerstreute, hier das Zusammengefaßte; dort bald die Armut des Vereinzelten, bald die Unentwirrbarkeit des Allzuvielen, hier ein **gegliedertes Ganzes,** wo jeder Teil für sich spricht u. faßbar ist und doch sofort in seinem **Zusammenhang mit dem Ganzen,** als Glied einer Gesamtform sich zu erkennen gibt."

[6]) Im Einzelnen verweise ich hier auf die Arbeit von Ebbinghaus, 1. Teil.

[7]) Vgl. die Aehnlichkeit dieser Auffassung mit der von Fr. Schlegel in der „Lucinde" S. 341 (Ausgew. Werke, Dom-Verlag Bln. 1922): „Jeder einzelne Atom der ewigen Zeit kann eine Welt voll Freude fassen, aber sich auch zu einem unermeßlichen Abgrund von Leiden und Schrecken öffnen."

A world of loves and hatreds . . ."
(Queen Mab. 4. 143 ff., S. 768).
„Each part exceeds the whole; . . ."
(Epipsychidion 181, S. 410).

Coleridge:

„The whole one Self! Self, that no alien knows!
Self, far diffused as Fancy's wing can travel!"
(Religious Musings 154 f., S. 115).

In allen diesen Fällen handelt es sich um eine ästhetische Harmonisierung von Vielheit und Einheit. Das Einzelne ist hier das Ganze und umgekehrt. Bezeichnend ist weiterhin ein ausgesprochenes Streben zur Symmetrie. Es handelt sich hier nicht um ein mathematisches Verhältnis der Teile zueinander, sondern um die Symmetrie einer höheren Erkenntnis, eines harmonischen Ausgeglichenseins der Teile im Ganzen.

Wordsworth:

„Endowed by Nature with her fairest gifts
Of symmetry and light and bloom, . . . . ."
(Prelude 9, 149 f., S. 711).

Shelley:

„And the unbounded frame, which thou pervadest,
Will be without a flaw
Marring its perfect symmetry".
(Queen Mab III, 238 ff., S. 765).

Wir sehen also, daß das Streben nach der Totalität einer der wichtigsten Züge, vielleicht das Leitmotiv der Romantik ist, ein Streben, das unbedingt seine Spuren in der Sprache der englischen Romantiker hinterlassen haben muß.

Wordsworth schreibt in der „Preface to the second edition" der „Lyrical Ballads": „. . . . language and the human mind act and re-act on each other . . ." Gemäß dieser Anschauung möchte ich nun versuchen, in der syntaktischen Formengebung, in dem Gebrauch der verschiedenen grammatischen Kategorien den Ausdruck des romantischen Lebensgefühls wiederzufinden, ja noch mehr, dieses Lebensgefühl als Voraussetzung für die Auswahl der verschiedenen Redeteile zu entdecken. Nur wenn wir Gehalt und Gestalt[8]) als Einheit betrachten, dürfte sich eine fruchtbringende Stilkritik durchführen lassen.

Das romantische Totalitätsbewußtsein strebt nach Differenzierung der Formenmannigfaltigkeit innerhalb eines überquantitativen

---

[8]) Vgl. Walzel, a. a. O., S. 165: „Endziel ist es mir, in der Gestalt den Ausdruck des Gehaltes, im Gehalt die Voraussetzung der Gestalt zu entdecken."

Ganzen, welches sowohl aus gleichen und ähnlichen, sowie auch aus verschiedenen und konträren Elementen bestehen kann.

Wordsworth schreibt:

„And to enliven in the mind's regard
Thy passive beauty — parallels have risen,
Resemblances, or contrasts, that connect,
Within the region of a father's thoughts,
Thee and thy mate and sister of the sky."
(Poems of the Fancy 32, 41 ff., S. 172).

Es wird also im ersten Hauptteil zunächst die sprachliche Darstellung eines homogenen Ganzen zu untersuchen sein, in welchem sich gleiche und ähnliche Teile zur quantitativen Totalität ineinander ordnen, während es im zweiten Hauptteil auf die Darstellung eines heterogenen Ganzen ankommt, in welchem sich verschiedene Elemente oder Kontraste zur qualitativen Totalität zusammenfinden.

1. Teil.

# DAS HOMOGENE GANZE.

## § 2. Die sprachlichen Ausdrucksmittel der quantitativen Totalität.

Die Ausdrucksmittel für die Ineinanderordnung von gleichen und ähnlichen Teilen zu einem homogenen Ganzen waren in jener Zeit in der Allgemeinsprache noch nicht vorgebildet, da sich ja das Streben zur transzendentalen Totalität erst mit der Romantik durchsetzt.[1]) Es ist also in diesem Kapitel zu untersuchen, durch welche sprachlichen Ausdrucksmittel der Romantiker die quantitative Totalität sprachlich objektiviert hat, welche Neuschöpfungen und Umwertungen er vornehmen mußte, welche Arten der bewußten und unbewußten Stilisierung er anwenden mußte, um seine Werte zum Ausdruck zu bringen.

## § 3. Die romantische Zahl.

Die extremste Vorstellung einer qualitätslosen Quantität ist die Zahl. Die Zahlen der empirischen Erfahrungswelt stellen entweder eine Summe (15) oder ein Kollektivum (a million) dar. Als Repräsentant der transzendenten Sphäre fungiert der wissenschaftliche Hilfsbegriff des Unendlichen. Für die transzendentale Sphäre gab es kein sprachliches Aequivalent. Der Romantiker mußte sich seine Zahl erst schaffen, und so übernahm er das durch die Renaissance in der Bedeutung „zehntausend" bekannt gewordene „myriad" und füllte es mit neuem Sinn. Im Gegensatz zur Renaissance handelt es sich in der Romantik nicht mehr um eine zerlegbare und genau definierbare Zahlvorstellung, auch nicht um eine unbestimmte Zahl, sondern um beides zugleich. Durch diese Synthese von Bestimmtheit und Unbestimmtheit wird „myriad" in der Romantik zum verbindenden Faktor von Summe und Unendlichkeit, der symbolisch die Totalität der Zahlenwelt realisiert.

Die häufige Verwendung des „myriad" in der romantischen Poesie weist darauf hin, daß es in diesem Sinne zur Lieblingszahl wurde.

Im grammatischen Gebrauch kommt es sowohl als kollektive Einheit, wie auch als Summe vor. Als Summe:

„Like autumn's myriad leaves in one swoln mountain-
(Sh., The Revolt of Islam, 1530, S. 74) [brook."

[1]) Nach Deutschbein haben wir zwischen romantischer und romanesker Dichtung zu unterscheiden. Es kommen deshalb hier nur die Werke von Wordsworth, Shelley, Keats und Coleridge in Betracht.

Als kollektive Einheit:

„With a myriad tongues victoriously,“
(Sh., Many a green Isle, 278, S. 553).

Sehr gern wird diese kollektive Einheit im gefühlsmäßigen Plural + genit. part. gebraucht, da hierdurch die Intensität der Quantitäts- und Raumwirkung sehr gesteigert wird.

„Myriads of daisies have shone forth in flower“
(W., „There!“ said a Stripling, 10, S. 475).
„Infinite myriads of self-consious minds“
(C., The Destiny of Nations, 43, S. 133).
„On the damp grass myriads of lingering leaves,“
(K., Endymion 4, 934, S. 166).

Nicht um Einheit oder Vielheit geht es hier, sondern um die gefühlsmäßige Intensität, mit welcher ein zahlenmäßiges Ganzes auf uns wirkt. So wird die Pluralform die beliebteste bei allen Romantikern.

Zuweilen wird sie auch alleinstehend angewandt. Hier schwingt dann die Vorstellung einer Totalität von Lebewesen mit:

„. . . . . by patient toil
Of myriads and boon nature's lavish help;“
(W., The Prelude 8, 80 f., 700).
„When myriads at thy call shall throng around“
(Sh., The Revolt of Islam, 2, 1005, S.62).

Die Bedeutung dieser Zahl zeigt sich besonders daran, daß sie in der Romantik zum ersten Mal als Adjektiv gebraucht wird.[2])

„The City's moonlit spires and myriad lamps,“
(Sh., The Revolt of Islam, 1725, S. 79).
„Myriad myriads of lives teemed forth from the mighty
(C., Hymn to the Earth 28, S. 329). [embracement.“

Und so wird es bei Keats sogar dazu benutzt, einen gefühlsmäßigen Plural zu ersetzen:

„. . . . . The mighty deeps,
The monstrous sea is thine — the myriad sea!“
(K., Endymion, 3, 68 f., S. 114).

Der gefühlsmäßige Plural der ersten Zeile wird in der zweiten Zeile zunächst durch das Adjektiv „monstrous“ wieder aufgenommen, welches dann durch das für den romantischen Geschmack noch intensiver wirkende „myriad“ ersetzt wird.

### § 4. Der gefühlsmäßige Plural.

Der sprachliche Repräsentant für die Synthese ähnlicher Elemente ist der Numerus.

Wir unterscheiden hier zwischen dem mechanisch-logischen Numerus, der Einheit und Vielheit durch Singular und Plural streng von einander sondert, und dem gefühlsmäßig-anschaulichen Numerus,

[2]) Vgl. Murray, A New English Dictionary: myriad = „existing in myriads of indefinitely great numbers.“

bei welchem die den logischen Numerus schaffenden Wechselbeziehungen zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen durch gefühlsmäßige Intensivierung des Bildes ersetzt werden. In der romantischen Poesie findet sich die letztere Art verhältnismäßig oft.

Das Gefühl, das mit der Anschauung einer Größe oder eines gewaltigen Ganzen verbunden ist, kann auf dem Wege der Assoziation das Gefühl hervorrufen, das die Vorstellung einer Mehrzahl begleitet (vgl. Syntax, S. 183). Hieraus erklärt sich die Pluralform, die nur eine repräsentierende Bedeutung im Sinne einer gefühlsmäßigen Ganzheit hat.

Von Auflösung und Zerlegung des Bildes, wie Luise Thon[3]), die sich hier auf Petrich beruft, diesen Plural erklären möchte, kann m E. in der Romantik nicht die Rede sein, da die psychologischen Vorbedingungen hierzu fehlen. In zahlreichen Beispielen wie:

„And the deep air's unmeasured wildernesses,"
(Shelley, Prom. Unb. 4. 336, S. 258).
„In the depths of the purple sea;"
(Shelley, The Cloud 24, S. 595).
„. . . . . If he utterly
Scans all the depths of magic . . ."
(Keats. Endy. 3. 696 f., S. 131).

ist ein analytisches Zerlegen der Vorstellung im Sinne von Luise Thon schon deshalb unmöglich, weil hier die Beziehungen zwischen dem Allgemeinen und Individuellen (oder umgekehrt), welche die Vorbedingung für die Bildung eines synthetischen oder analytischen Plurals sind, nicht existieren. Nicht durch Analyse oder Synthese, sondern durch ein intuitives Erlebnis der Weite des Raumes oder der Gesamtmasse entsteht dieser Plural, der so recht das romantische Streben nach der Totalität des gefühlsmäßigen Raumerlebnisses wiedergibt, indem er die beiden Hauptkategorien des Plurals: 1. mehrere Anschauungen derselben Art, 2. mehrere Arten derselben Anschauung, miteinander verschmilzt.

Und nichts anderes wollte Petrich sagen, wenn er in bezug auf die deutsche Romantik schreibt (a. a. O. S. 123): „. . . teils, daß Worte, deren Begriff schon in sich eine Unbestimmtheit der Erscheinung enthält, noch überdies in den Plural erhoben werden, um die einfache Unbestimmtheit dadurch noch zu vervielfältigen." (Beispiel: In unbestimmte Fernen . . . .)

Die Vervielfältigung im Sinne Petrichs entspricht hier der Intensität des geistigen oder wirklichen Bildes nach Deutschbeinscher Terminologie (System S. 183). Mechanische Zerlegung der Vorstellung im Sinne von Luise Thon hat Petrich nie damit gemeint.

Daß diese Formen als Einheit empfunden werden, beweist u. a. deutlich die folgende Stelle bei Keats:

„Upon that very hour, our parentage,
The Heavens and the Earth, were manifest."
(Hyp. 2, 198 f., S. 268).

[3]) Luise Thon: Die Sprache des deutschen Impressionismus, S. 142.

in welcher der Plural „Heavens“ mit dem gleichwertigen Singular „Earth“ komponiert wird, wobei sowohl „Heavens“, wie auch „Earth“ als Personen aufgefaßt werden, wie die Großschreibung und das zusammenfassende Kollektiv „parentage“ beweisen.

### § 5. Die sekundäre Pluralauffassung einer kollektiven Einheit.

Das typisch englische Streben zur Anschaulichkeit zeigt sich bei den Romantikern besonders am häufigen Gebrauch der Kollektivvorstellung, in Verbindungen mit verbaler oder pronominaler Pluralauffassung. Die Hervorhebung der Vielheit durch das Verbum innerhalb der kollektiven Einheit kommt durch diese Art sehr anschaulich zum Ausdruck. Nicht das leere und farblose Abstraktum interessiert den Romantiker, sondern die Verbindung von Vielheit und Einheit zu einer Gesamtvorstellung. Besonders häufig findet sich die Pluralauffassung in bezug auf Kollektiva, die eine Gemeinschaft von Personen bezeichnen, da hier zugleich die Bedeutung der Einzelpersönlichkeiten für sich, wie ihr organischer Zusammenhang am besten gewürdigt wird.[4])

Besonders bei Wordsworth finden sich viele derartige Vorstellungen:

„And all the assembly own a law“
(The White Doe of Rylstone 320, S. 399).
„GOD WILLETH IT“, the whole assembly cry;“
(Eccles. Sonnets 33, 9, S. 427).
„Of a poor brotherhood who walk the earth“
(The Excursion 8, 42, S. 875).
„You said his kindred all were in their graves,“
(The Brothers 329, S. 100).
„Mankind of yore were prompted to devise“
(Memorials of a Tour on the Continent, 32, 6. S. 346).
„The very multitude are free to range,“
(The Excursion 5. 525. S. 830).
„And while the rest, a ruddy quire,
Were seated round their blazing fire,“
(The Oak and the Broom 1. 8 f., S. 156).
„Like Echo, when the hunter train at dawn
Have roused her from her sleep: . . . .“
(Advance — come forth from, 6 f., S. 314).
„A volant Tribe of Bards on earth are found,“
(Miscellaneous Sonnets, 34. 1, S. 259).
„And stately forest where the wild deer rove;“
(When the soft hand, 10. S. 323).

Bei Sh. begegnet uns die Pluralauffassung nicht so häufig. Bezeichnend ist, daß auch er „mankind“ in ihrer Totalität wahrnimmt.

[4]) Deutschbein, Handbuch S. 158: „Bei Individualkollektiven steht der Plural besonders dann, wenn die Mitarbeit oder Verantwortung der einzelnen Elemente der Kollektiveinheit hervorgehoben werden soll.“

„In which the half of humankind were mewed"
(The Revolt of Islam, 2, 986, S. 61).
„Look, sister, where a troop of spirits gather,"
(Prometheus Unbound 1. 664, S. 219).
„The wild million / Strike at the eye . . ."
(Charles The First, 2. 146 f., S. 492).

Gerade im letzten Beispiel zeigt sich, wie Sh. „million" nicht nur als abstrakte Einheit erfaßt, sondern, wie es ihm darauf ankommt, die Hohlräume des Abstrakten, Unanschaulichen, allzu Einheitlichen mit Leben zu erfüllen und das Einzelne darin zur Geltung zu bringen.

Aehnlich bei Coleridge:

„Which all mankind are borne to know",
(Easter Holidays 23, S. 1).
„All our household are at rest",
(Christabel 116, S. 220).
„'Tis said, and all the soldiery believe it",
(The Triumph of Loyalty, 157, S. 564).
„. . . . the priesthood were laid . . . ."
(Utter the song, 10, S. 330).

In bezug auf die Totalität in der Natur ist die Pluralauffassung nicht angewandt worden. Der Romantiker hat sich hier andere Ausdrucksmittel geschaffen.

Es müßte hier noch die Auflösung der Kollektiva durch Pronomina im weiteren Zusammenhange des Satzes erwähnt werden. Ich möchte aber darauf verzichten, da sich hier dieselben Resultate ergeben. Nur zwei Fälle verdienen noch angeführt zu werden:

„If my domains were emptied of these folk."
(K., Otho the Great, 4. 1. 66, S. 402).
„And cherished these my kindred; . . . ."
(Sh., Alastor, 15, S. 15).

Das Kollektivum steht hier als Objekt; um das Ueberquantitativ-Anschauliche der Vorstellung hervorzuheben, bleibt als letztes und ungebräuchlichstes Mittel nur noch übrig, das dazugehörige Pronomen im Plural zu konstruieren.

### § 6. Die Darstellung der Totalität durch Suffixkollektiva.

Während also die verbale Pluralauffassung einer kollektiven Einheit dazu dient, den Ganzheitsgedanken in bezug auf Personen sprachlich zu formulieren, sind es auf der anderen Seite gewisse Suffixkollektiva, durch welche die Natur als Ganzheit erfaßt wird.

Besonders stilkräftig ist hier das -ery-Suffix[5]). Es bedeutet alles, was zu einer Person oder Sache gehört, oder alle Momente, in denen das Wesen einer Person oder Sache zum Ausdruck kommt. In bezug auf die Dinge der Natur bezeichnet es das Verwobensein der Elemente

[5]) Vgl. Stilistik, S. 74.

zu einem Ganzen, besonders häufig das „floating", jene Mischung von Ruhe und Bewegung, die das Wesen der romantischen Landschaft ausmacht und die alles zu einer Allheit der Vorstellung ineinanderfließen läßt.

Besonders an den Attributen der -ery-Kollektiva läßt sich mit aller Deutlichkeit erkennen, welchen neuen Sinn es in der romantischen Sprache repräsentiert.

„What else can mean the visual plea
Of still or moving imagery —"
(W., Where will they stop, 40 f., S. 228).
„Gone from this world of earth, air, sea, and sky,
From all its spirit-moving imagery,"
(W., With copious eulogy . . ., 19 f., S. 583).
„. . . . . a midway residence
With all its intervenient imagery,"
(W., The Prelude 3. 521 f., S. 656).
„The glittering, floating Pageantry."
(W., The White Doe of Rylstone, 752, S. 404).
„Soul-soothing Art! whom Morning, Noontide, Even,
Do serve with all their changeful pageantry;"
(W., Praised be the Art, 9 f., S. 252).

Besonders „imagery" wird bei W. zum Träger der allheitlichen Natur, der ruhenden Bewegung in ihr und des Fluidums, welches von ihr ausgeht. Hier handelt es sich nicht um eine bloße Kollektivvorstellung, sondern das -ery-Suffix drückt als abstrakter Exponent die innere Geschlossenheit der Mannigfaltigkeit aus.

Aehnliche Auffassung findet sich bei Sh.:

„. . . . . the moving pomp might seem
Like pageantry of mist on an autumnal stream."
(Adonais, 116 f., S. 429).
„Curtained with star-inwoven tapestries"
(The sleepless Hours who watch, 2, S. 606).
„Peeps through their winter-woof of tracery"
(Epipsychidion, 504, S. 417).
„. . . . woven tracery ran
Of light firm texture, . . ."
(The Witch of Atlas, 308 f., S. 373).

Coleridge:

„And clouds slow-varying their huge imagery;"
(The Destiny of Nations, 182, S. 138).
„And clouds in watery colours drest
Float in light drapery o'er thy sable vest:"
(Songs of the Pixies, 83 f., S. 44).
„Such a soft floating witchery of sound"
(The Eolian Harp, 20, S. 101).

Keats:

„. . . . . or interwreathed
Their lustres with the gloomier tapestries —"
(Lamia 1. 52 f., S. 172).

Wir sehen, wie dieses Suffix in vielen Fällen mit dem romantischen „floating" verknüpft ist und wie es für den Romantiker oft den Sinn eines kontinuierlichen Iterativums bekommt, welches dem dazugehörigen Stamm zugleich Bewegung und Ruhe verleiht. So erfüllt sich in den -ery-Kollektiven die Synthese von Einheit und Vielheit, indem ein abstrakter und bedeutungsarmer Exponent vom Einzelnen des Stammes durchdrungen wird. In dieser Eigenschaft als vereinheitlichender und durchdrungener Exponent gewinnt das -ery-Suffix derartig an Bedeutung in der Romantik, daß es zu Neuschöpfungen kommt. So bildet C. „greenery", die grünende Fülle.[6])

„And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery."
(Kubla Khan, 10).

Nicht nur ein einziges „green" wird hier wahrgenommen; das wäre zu abstrakt, nur Farbe ohne Mannigfaltigkeit. Es handelt sich hier wiederum um die Zusammenschau der „sunny spots" zu einem lebendigen Ganzen, in welchem die einzelnen Elemente als nicht herauslösbare, organische Bestandteile ineinanderfließen. Das Farbadjektiv „green" ist hier nicht nur substantiviert, sondern potenziert. Die Intensität der Farbwahrnehmung, die Lebendigkeit einer qualitativen Totalität kann nicht stärker zum Ausdruck gebracht werden.

„ . . . . . no mimic show,
Itself a living part of a live whole,"

ist die poetische Formulierung für dieses Sehen im Ganzen, wie sie W. im Prelude (III, 589 f., S. 657) fordert.

Aehnlich verhält es sich mit dem Wort „scenery". 1780 wird dieses Wort zum ersten Mal in der Bedeutung: „the general appearance of a place and its natural features regarded from the picturesque point of view"[7]) gebraucht. Diese Bedeutung erklärt die Beliebtheit von „scenery" bei Sh. Er schreibt in der „Preface" zu „The Revolt of Islam" (S. 35): „. . . have looked upon the beautiful and majestic scenery of the earth, as common sources of those elements which it is the province of the Poet to embody and combine." Aehnliches zeigt das folgende Beispiel:

„And all the shapes of this grand scenery shifted
Like restless clouds before the steadfast sun, —"
(Sh., The Revolt of Islam, 5. 1879 f., S. 83).

„Scenery" war also zur Zeit der Romantik noch viel expressiver als heute. Es bedeutete das Zusammenwirken der einzelnen „scenes" in einem harmonischen Ganzen.

Und aus denselben Gründen gewinnt auch „imagery" an Stilwert.

„Where earth and heaven do make one imagery;"
(W., O Thou! whose fancies from afar 10, S. 88).

Besonders bei W. ist diese Zusammenschau oft mit der Feierlichkeit innerhalb des Gemütslebens verbunden, wie die dazugehörigen Adjektive zeigen:

---

[6]) Vgl. Stilistik, S. 74, S. 107.
[7]) Vgl. Murray, Dict.

„. . . . . or the visible scene
Would enter unawares into his mind,
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain heaven, received
Into the bosom of the steady lake."
(W., There was a Boy; 21 ff. S. 183, The Prelude 5. 384 ff. S. 671).

„With those rich stores of Nature's imagery,
And divine Art, that fast to memory clung —"
(W., As indignation mastered grief, 3 f., S. 367).

„She lifted up her soft warm chin,
With aching neck and swimming eyes,
And daz'd with saintly imageries.
All was gloom, and silent all,"
(K., The Eve of St. Mark, 54 ff., S. 340).

Die Landschaft als Ganzes ist hier ein großer Fleck, aus welchem sich die Teile hervorheben.

Daß es sich bei den -ery-Suffixen tatsächlich um den sprachlichen Ausdruck einer höheren Erkenntnis handelt, zeigt folgende Stelle bei W.:

„. . . . . ('mid the gleam
Of unsubstantial imagery, the dream,
From the hushed vale's realities, transferred
To the still lake) . . . . . .
(Evening Voluntaries, 7. 9 ff., S. 456).

Deutlich wird die Zusammenschau durch -ery, wenn die mechanischen ery-Kollektiva der Sachsphäre durch metaphorischen Gebrauch dieser Sphäre entrissen werden, um auf die Dinge der organischen Natur angewandt zu werden. Besonders beliebt sind hier die Worte „embroidery, emblazonry, pageantry" und „tapestry". Wie die dazugehörigen Genitive zeigen, wird „embroidery" gern zur Zusammenschau von Blumen und Pflanzen verwandt.

„Embroidery of flowers, that did enhance
The grassy vesture of the desert, . . ."
(Sh., The Triumph of life, 448 f., S. 514).

„Spangled, and rich with liquid broideries
Of flowers, peacocks, swans, and naiads fair."
(K., Endymion 2. 619 f. S. 101).

„ . . . . . and half the sky
Was roofed with clouds of rich emblazonry"
(Sh., Julian and Maddalo 70 f., S. 187).

„. . . and on the water for her tread
A tapestry of fleece-like mist was strewn,"
(Sh., The Witch of Atlas, 470 f., S. 377).

„nor the vision fair / Of that bright pageantry"
(Sh., The Revolt of Islam 2120 f., S. 88).

„Smit by the sun the mist in glee
Dissolves to lightsome jewelry —
Each blossom hath its gem!"
(C., The Sun is not yet risen, 68 ff., S. 471).

Auch das -age-Suffix wird für ähnliche Vorstellungen verwandt. Es ist nicht so häufig wie das -ery-Suffix und auch nicht so stilkräftig. Es finden sich deshalb auch keine Neubildungen.

Hier müssen wir zwischen der reinen Kollektivvorstellung und der Totalitätsvorstellung unterscheiden. Die Dinge der Sachsphäre sind rein kollektiv, abstrakt geblieben (coinage, cordage, heritage, baggage). Die Zusammenschau bezieht sich wieder auf die Dinge der Natur. Besonders in „foliage" und „herbage" findet sich der Sinn der Totalität, denn gerade das leise Schwingen des Laubes im Winde vermittelt am besten das romantische Ideal der ruhenden Bewegung, die Wellenlinie und das Einzelne im Ganzen.

„Where'er in waving Foliage hid
The Bird's gay Charm ascends,"
(C., Ye Gales, that of the Lark's repose 11 f., S. 35).

„Within whose mild moon-mellow'd foliage hid
Thou warblest sad thy pity-pleading strains."
(C., To the Nightingale 10 f., S. 93).

„. . . . . Pale beneath the blaze
Hung the transparent foliage . . . ."
(C., Well, they are gone, 47 f., S. 180).

„Take the live herbage from the mead, . . . ."
(W., The Excursion 3, 308, S. 790).

„There does the twinkling aspen's foliage sleep,"
(W., An Evening Walk, 116. S. 4).

Metaphorische Anwendung von Personenkollektiva auf die Synthese der Gegensätze findet sich bei K. in der Rede des tiefen Denkers Ozeanus (Hyperion 2, 198 f., S. 268):

„Upon that very hour, our parentage,
The Heavens and the Earth, were manifest:"

Unendlichkeit und Endlichkeit vereinen sich symbolhaft in „parentage", wobei dieses zum Träger der letzten und obersten Einheit wird.

Aehnliches auch bei W.:

„The wild assemblage of the starry heavens;"
(The Excursion, 4, 464, S. 808).

Genau wie „foliage" wird auch „fruitage" des öfteren mit dem neuen Sinn der Totalität erfüllt, wenn es sich um die Zusammenschau der Früchte handelt, die noch am Baum hängen. Sind sie gepflückt, so wird aus dem Organismus ein Kollektivum:

„Where bud, and bloom, and fruitage, glowed,
Close-crowding round the infant-god;"
(W., To barren heath, 97 f., S. 299).

Die Kollektivbildung durch das -ing-Suffix ist eine besonders häufige Erscheinung in der romantischen Sprache. Auch hier möchte ich die erstarrten, nicht stilisierten Kollektiva, wie „clothing, meeting" usw., aus dem Rahmen dieser Arbeit ausschließen.

Bei den stilisierten Verbalkollektiven werden die einzelnen Takte einer iterativen Verbalhandlung durch das -ing-Suffix zu einem einheitlichen Merkmalskomplex zusammengefaßt und zum Substantiv oder Kollektiv erhoben. Diese substantivische Einheit ist aber eine unbegrenzte, fließende, da das Suffix im imperfektiven Sinne wirkt.[8])

Diese Verbalkollektiva eignen sich sehr gut dazu, das romantische Ideal der Wellenlinie darzustellen:

„. . . like the murmuring / Of wild-bees . . ."
(C., My heart has thank'd thee, 2nd version, 2 f. S. 85).

„The murmuring of summer-seas,"
(Sh., Ariel to Miranda: 72, S. 666).
„There was a roaring in the wind all night;"
(W., Vers 1, S. 195).
„Amid the yelling of the storm-rent skies!"
(C., Much on my early youth, 21, S. 65).
„Like the still hive at quiet midnight humming,"
(C., My eyes make pictures, 35, S. 386).
„An intermingling of Heaven's pomp is spread"
(W., Had this effulgence, 39, S. 457).

In allen diesen Beispielen liefert das Verbum die Einzeltakte, während das Suffix diese zu einem langen Fluß, zu einem kontinuierlichen Ganzen verwandelt. Hierdurch entsteht das romantische Schweben.

K. bildet mit Vorliebe nicht nur Deverbativa, sondern auch Desubstantiva. Ein starker stilistischer Effekt wird durch die Komposition von Substantiv + Verbalsuffix erzielt. Das -ing-Suffix bringt Leben und Bewegung in die tote Masse.

„Spun round in sable curtaining of clouds;"
(K., Hyperion I, 271, S. 258).

„Curtain" genügt hier der romantischen Anschauung nicht. Die bewegte Mannigfaltigkeit, der organische Zusammenhang („spun round") der Wolken um das Zentrum kommen besser durch das -ing-Kollektivum zum Ausdruck. Aehnliches bei den folgenden Beispielen:

„Just when the light of morn, with hum of bees,
Stole through its verdurous matting of fresh trees."
(K., Endymion 3. 419 f., S. 123).
„Their glassy diamonding on Turkish floor;"
(K., The Castle Builder 30, S. 298).
„Where nested was an arbour, overwove
By many a summer's silent fingering;"
(K., Endymion 1. 431 f., S. 68).

---

[8]) Vgl. Pittelko, a. a. O., S. 32.

Neben dem singulären Gebrauch der -ing-Kollektiva findet sich ebenso häufig der Gebrauch im Plural. Das imperfektive Moment des Bedeutungsgehaltes, das schon sämtliche Einzelphasen des Kollektivums enthält, macht aber logisch eine weitere Synthese unmöglich. Der Plural hat m. E. auch hier nur eine repräsentierende, eine ausgleichende Bedeutung. In Beispielen wie:

„Thy bubblings ne'er remember
Apollo's summer look;"
(K., In a drear-nighted 2. 3 f., S. 338).
„Of him I wait for day and night,
With love and longings infinite."
(W., Where art thou, 62 f., S. 117).

werden durch den Plural innerhalb des einheitlichen, unendlichen Flusses der Phasen die einzelnen Takte besonders herausgehoben und in den Vordergrund gestellt. Hier zeigt sich ein Streben nach Individualisierung und Intensivierung der einzelnen Takte einer Wellenbewegung ohne Aufgabe des harmonischen Zusammenhangs.

„. . . . . till sprinklings of autumnal snow
Checked our unwearied steps . . . . . "
(W., The Prelude VI, 730 f., S. 686).
„In the soft chequerings of a sleepy light."
(W., What awful pérspective! 4, S. 451).
„With her I list the warblings of the Grove;
And seems in each low wind her voice to float,
Lone-whispering Pity in each soothing Note!"
(C., Imagination, Mistress of my Love! 32 ff., S. 49).
„The balmy breathings of the wind inhale
Her virtues,"
. . . . . .
Whose roar is wakened into echoings sweet
. . . . . .
Where the loud roarings of the tempest-waves
So long have mingled with the gusty wind".
(Sh., The Daemon of the World II, 348 f., 369, 389 f., S. 8 f.).
„But let me see thee stoop from heaven on wings
That fill the skies with silver glitterings!"
(K., When by my solitary hearth, 41 f., S. 21).
„Like the vague sighings of a wind at even,
That . . . . . .
And dies on the creation of its breath,
And sinks and rises, fails and swells by fits,"
(Sh., The Daemon of the World, II, 331 ff., S. 8).

Hier zeigt sich besonders die Heraushebung des Individuellsten, der einzelnen „glitterings" im Ganzen. Diese Art des Plurals könnte man vielleicht den Plural des Inhalts bei Kollektiven nennen. Sprachlich wäre die Vorstellung durch den Singular in genügender Weise objektiviert. Der Romantiker setzt sie aber aus Gründen der gefühlsmäßigen Anschauung in den Plural, nicht um synthetisch viele Kollek-

tiva derselben Art nebeneinander zu sehen, sondern um den Inhalt der Kollektivvorstellung, die ehemalige Mannigfaltigkeit besser hervortreten zu lassen. Die Mannigfaltigkeit, die hier gesehen wird, liegt also nicht außerhalb, sondern innerhalb des Ganzen. Besonders häufig ist dieser Plural des Inhalts bei Keats. L. N. Broughton gibt in der Preface zur Keats-Konkordanz (S. XIV) über hundert Belege dieser Art[9]) an:

„And catch soft floatings from a faint-heard hymning;"
(K., Sleep and Poetry, 34, S. 44).

„It keeps eternal whisperings around
Desolate shores,"
(K., Sonnet on the Sea 1 f., S. 295).

Nicht eine logische Differenzierung sehe ich in dem Nebeneinander der -ing- und ings-Formen bei K., sondern eine Angelegenheit der Anschaulichkeit und des Gefühls. Der Plural wirkt auch hier als ausgleichender Faktor zwischen Einheit und Vielheit.

---

Bei den Kollektiven, die von den übrigen Suffixen abgeleitet werden, überwiegt der abstrakte Bedeutungsgehalt bei weitem. Es sind dieses sehr oft gelehrte Worte, die die begriffliche Gedankenordnung erleichtern. Im Gegensatz zur organischen Einheit der -ery-Kollektiva werden diese von den Romantikern sicherlich als mechanische Einheiten gewertet, die der empirischen Erfahrungswelt, „der vielheitlichen Einheit" angehören. Das Moment des Vielheitlichen tritt hier gänzlich zurück. Nur Einheit herrscht in jenen Begriffen vor. Deshalb verlieren sie in der romantischen Poesie an Bedeutung.

„Die romantischen Dichter (C., Sh., K.) schwelgen darin, die feinsten Nuancen der umgebenden Natur in sich aufzunehmen und die zartesten Empfindungsreize unserer sinnlichen Wahrnehmung zu reproduzieren: keine leeren Abstraktionen, keine althergebrachten, überkommenen, verbrauchten, nichtssagenden Bilder und Vergleiche, sondern Selbstempfundenes . . ." schreibt Deutschbein im „Wesen des Romantischen" (S. 34/35). Der unsagbare Zauber der Verschmelzung von Einheit und Vielheit, das Schweben und „floating", welches durch diese Synthese entsteht, das einheitliche Fluidum, welches die -ery-, -age- und -ing-Suffixe vermitteln, das sind die neuen Ideale der romantischen Kunst, wie sie W. beschreibt:

„. . . . Sir! the mind's repose
On evidence is not to be ensured
By act of naked reason. Moral truth
Is no mechanic structure, built by rule;
And which, once built, retains a steadfast shape
And undisturbed proportions; but a thing
Subject, you deem, to vital accidents;"
(W., The Excursion 5. 560 ff., S. 831).

---

[9]) Uebrigens dürfte „nothings", das wir in der Zusammenstellung der mit -ing abgeleiteten Worte in der Preface finden, wohl kaum hierher gehören.

## § 7. Der repräsentative Singular als sprachliche Objektivation der Totalität.

„Each part exceeds the whole;" schreibt Sh. (Epipsychidion 181) und er gibt damit die Gründe an, weshalb gerade der repräsentative Singular eine so große Bedeutung für den romantischen Stil gewinnen konnte. Der Romantiker nimmt eine Wesensschau des Einzelnen vor, dessen Totalität er als innerlich notwendig erkennt.[10])

Nach Deutschbein (System, S. 197) müssen wir zwischen einer beschränkten und einer vollständigen Gesamtheit unterscheiden. Erstere kommt durch den Singular in kollektiver Bedeutung[11]) zum Ausdruck, letztere durch den wesensmäßigen Singular.[12])

a) Singular in kollektiver Bedeutung.

Besonders häufig findet sich bei allen Romantikern die Vermeidung des Plurals, wenn es sich um Teile des Gesichts handelt:

„. . . . with a child's eagerness
Incessantly to turn his ear and eye
On all things . . . . . ."
(W., The Excursion I. 149 ff., S. 758).

„Yet in the paleness of thy thoughtful cheek,"
(Sh., The Revolt of Islam, Dedication 93, S. 40).

„The long lank leaf bow'd fluttering o'er her cheek."
(C., Melancholy 8, S. 74).

„The lady's cheek / Trembled;"
(K., Lamia 2. 64 f., S. 184).

„When the hen-bird's wing doth rest"
(K., Fancy 61, S. 239).

Daß hier nicht die Rede sein kann von einem einzigen Auge, einem einzigen Flügel usw., beweist folgendes Beispiel bei Sh.:

„Thy deep eyes, a double Planet,"[13])
(Thou art fair, 2. 1, S. 576).

Einheit und Dual sind hier zu einer Vorstellung verschmolzen.

Mit Vorliebe wendet W. den Singular „eye" an, wenn er symbolisch einen Volksorganismus darstellen will, der mit einem gemeinsamen, allgemeinen und doch individuellen Auge die Dinge überschaut

„Objects embossed to catch the general eye,"
(W., The Prelude 3. 551, S. 657).

„Pleased with the thanks that in His People's eye
Thou offerest up . . . . ."
(W., Ecclesiast. Sonnets, 27. 6 f., S. 447).

„Who paints how Britain struggled and prevailed
Shall represent her labouring with an eye
Of circumspect humanity;"
(W., Hail, orient Conqueror of gloomy Night 72 ff., S. 330).

---

[10]) Vgl. Wesen, S. 65.
[11]) Vgl. Handbuch, S. 154.
[12]) Vgl. System, § 77.
[13]) Aehnliches bei Sh. in „The Revolt of Islam" 6. 2627, S. 100.

„. . . . . when our intent
Is plain, and in the eye of all Mankind"
(K., Ben Newis 6 f., S. 333).

In diesen Beispielen zeigt sich am stärksten der Glaube an die allgemeine Idee, welche zugleich in der individuellen Idee enthalten ist. Hier erkennen wir symbolische Darstellungsweise.

b) Der wesensmäßige Singular.

Hiermit steht der wesensmäßige Singular im engen Zusammenhang. Nicht nur eine beschränkte Anzahl, sondern eine Gesamtheit, die Totalität einer Art kommt durch diesen Singular zum Ausdruck. Deutschbein schreibt in der Syntax (§ 77) über diese Art des Singulars: „Hier ist weder eine Beziehung des Aktuellen zum Allgemeinen noch des Allgemeinen zum Einzelnen vorhanden. Es tritt vielmehr . . die Idee . . . viel klarer ins Bewußtsein, . . ." Von Einzahl oder Mehrzahl kann also gar nicht die Rede sein. Der Singular übernimmt auch hier nur repräsentierende, deskriptive Bedeutung im Sinne der Totalität an. Petrich bemerkt Aehnliches über den Stil der deutschen Romantik (a. a. O., S. 108): „Nicht die Sache selbst wollen sie den Leser an die Hand geben, sondern nur die Ahnung von der Sache."

Diese gleichzeitige Zusammenschau von Individuum und Art durch den wesensmäßigen Singular ist eins der beliebtesten Ausdrucksmittel aller Romantiker.

In bezug auf die Natur:

„Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;"
(K., Ode to a Nightingale 5. 4 f., S. 231).
„And the rose herself has got
Perfume which on earth is not;"
(K., Ode, 15 f., S. 241).
„. . . . . when the foxglove, one by one,
. . . . . .
Had shed beside the public way its bells,"
(W., The Prelude 8, 393 ff., S. 705).

Interessant ist an obigem Beispiel, wie die mitschwingende Vielheit durch das „one by one" sprachlich zum Ausdruck gebracht wird.

„And here the lily hangs her head of snow
. . . . . .
And here the rose expands
Her paradise of leaves"
(Southey, Thalaba 6. 261 u. 266 f., S. 69).

Ausnahmsweise soll hier eine Stelle von Southey angeführt werden, weil die Quelle, welche als Grundlage für die obige Vorstellung diente, vom Dichter als Kommentar in der Ausgabe[14]) vom Jahre 1847, S. 266, hinzugefügt wurde: „We pitched our tents among some little hills where there was a prodigious number of lilies of many colours, with which the ground was quite covered." (Tavernier).

[14]) The Poetical Works of Robert Southey in one Volume. London 1847.

Hier zeigt sich am deutlichsten jene Zusammenschau der Vielheit (nämlich: „number of lilies“) zu einem organischen Ganzen („lily“ im Text von Southey), bei welchem durch den Singular die Einzelexistenz nicht im Ganzen untergeht, sondern in ihm voll und ganz zur Geltung kommt.

Dasselbe Bild ergibt sich in bezug auf Lebewesen. Auch hier wird die Ineinanderordnung von Art und Individuum hervorgehoben.

„The beetle loves his unpretending track,
The snail the house he carries on his back;
The far-fetched worm with pleasure would disown
The bed we give him, though of softest down;
A noble instinct; in all kinds the same,
All ranks!“
(W., Those breathing Tokens 71 ff., S. 528).

„Ye Gales, that of the Lark's reposd
The impatient Silence break,“
(C., Ode, Vers 1 f., S. 35).

„He slays the beast that sports around his dwelling“,
(Sh., The Daemon of the World, 444, S. 10).

„. . . . . nor is its power
Unfelt among the sedentary fowl
That seek yon pool, and there prolong their stay
In silent congress;“
(W., The Excursion 4. 455 ff., S. 808).

Um die Ganzheit obiger Vorstellungen zu bekräftigen, wendet W. drei verschiedene syntaktische Kategorien an:

1. Singular in kollektiver Bedeutung
2. Verbale und pronomiale Pluralauffassung
3. Reines Kollektivum („congress“).

„In der Idee des Individuums, bez. in der individuellen Idee, sucht er (der Romantiker) die Menschheit . . . . Die Menschheit als Ganzes kann nur durch die Vermittlung der individuellen Idee geschaut werden“, schreibt Deutschbein im „Wesen des Romantischen“ (S. 60), und in diesem Sinne werden häufig die edelsten Teile des menschlichen Körpers („heart, eye‘) als Idee im wesensmäßigen Singular gebraucht, wodurch sie zum Vermittler der Synthese von Menschheit als Ganzes und Individuum werden.

„When from the general heart of human kind
Hope sprang forth like a full-borne Deity!“
(C., To William Wordsworth 36 f. S. 405).

„ . . . flattering self-conceit with words,
That, while they most ambitiously set forth
Extrinsic differences, the outward marks
Whereby society has parted man
From man, neglect the universal heart.‘
(W., The Prelude 13. 216 ff., S. 743).

„Through every clime, the heart of human kind.‘
(W., The Prelude 5. 109, S. 667).

„ . . . . . from the tongue
Of Nations wanting virtue to be strong“
(W., Who rises on the banks of Seine, 42 f., S. 311).

Ich sehe in allen diesen Beispielen eine Art von pars-pro-toto, bei welchen der Teil das Ganze und das Ganze den Teil bedeutet. Die Gründe zur Bevorzugung dieser Kategorie finden sich im „Wesen“, S. 62: „Aber umgekehrt kommt auch das Ganze erst im Einzelnen zur Entwicklung und Geltung, und der ganze Reichtum der allgemeinen Idee als Organismus kommt in der möglichsten Differenzierung der Individualideen, bzw. der empirischen Einzelindividuen zum Ausdruck, zur Gestaltung“.

## § 8. Der artikellose Singular.

Vom wesensmäßigen Singular bis zur artikellosen Individualvorstellung ist kein weiter Schritt. In vielen Fällen hängt m. E. die Bedeutung des Artikels von seiner Betonung ab. Bei level stress oder Ueberbetonung hat er sehr oft restriktive Bedeutung, mit abnehmender Betonung nimmt er deskriptive Bedeutung an (wesensmäßiger Singular). Der artikellose Singular ist m. E. nur eine extreme Form des wesensmäßigen Singulars, eine Konsequenz, die der Romantiker zieht, um die Idee, die „Ahnung von den Dingen“ in ihrer vollen Reinheit zum Bewußtsein zu bringen. Die Notwendigkeit, Einheit oder Vielheit gegeneinander abzuwägen, ist hier, entsprechend dem romantischen Lebensgefühl so gering, daß sehr oft neutrale, indefinite Formen des Numerus geschaffen werden, welche, da sie im allgemeinen Sprachgebrauch nicht vorhanden sind, einen großen Stilwert bekommen.

Auch die deutsche Romantik zeigt Aehnliches. Petrich (a. a. O., S. 123) charakterisiert diese Erscheinung folgendermaßen: „Doch bleibt die Neigung zur Verflüchtigung des Begriffes auch hier unverkennbar. Sie zeigt sich . . . darin, daß Tieck an Stellen, wo selbst der poetische Stil den bestimmten Artikel erfordert hätte, denselben häufig ohne Rücksicht auf die entstehende Härte unterdrückt.“ (Bsp.: „Wo man durch schwarzen Vorhang Morgen sieht.)

Bei den Romantikern, besonders bei K., findet sich diese Form als ein ausgeprägtes Stilmittel. Es wird so verschiedenartig im Satzzusammenhang angewandt, daß man hier von einem Einfluß des Satzrhythmus nicht mehr sprechen kann.

„Save one, who look'd thereon with eye severe,“[15]) [16])
(K., Lamia 2. 157, S. 188).

---

[15]) Diese artikellosen Formen finden sich auch im modernsten Englisch, besonders im Stil der Journalisten; aber hier stellen sie den Ausdruck des Tempos dar, das Streben nach Kürze und impressionistischer Schnelligkeit der sprachlichen Uebermittlung.

[16]) Von dem artikellosen Singular sind scharf diejenigen Formen zu trennen, die abweichend von dem allgemeinen Sprachgebrauch als Quantitätsvorstellungen zu werten sind. Hauptsächlich bei Sh. finden sich solche Formen: „bag of coin“ (S. 311), „coral and pearl and sand“ (S. 108), „helm of cloud“ (C., S. 351).

„In blood from stinging whip; — with hollow eyes
Many all day in dazzling river stood,"
(K., Isabella 14. 6/7, S. 198).

Handelt es sich denn hier nur um eine Verflüchtigung, wie Petrich meint?

Analysieren wir zunächst die grammatische Form, so findet sich, daß durch das Fehlen des Artikels der Begriff im Englischen zwangsweise zum Unikum und in gleicher Weise zur Quantitätsvorstellung gemacht wird, daß also Unikum und Quantitätsvorstellung hier sprachlich zusammenfallen.

„Eye", z. B., kann jetzt sowohl als Unikum, wie „earth", wie auch als Quantitätsvorstellung im Sinne von „gold" empfunden werden.

Verhält sich, psychologisch gesehen, beim Unikum der Inhalt: Umfang = Unendlich : 1 und bei der Quantitätsvorstellung I : U = 1 : unendlich, so erhalten wir bei dieser romantischen Form als Resultat eine produktive Mischung von beiden, einen vitalen Sprachorganismus, in dem weder Inhalt noch Umfang des Begriffes vorherrschen, in dem beide sich durchdringen, sich ergänzen, wo Wesenhaftes und Unendliches in gleicher Stärke gepaart sind, wo Allgemeines und Besonderes eins sind.

Das Einzelne wird hier durch den Schleier des Allgemeinen angeschaut. Diese Formen verlieren so an äußerer Anschaulichkeit und gewinnen zugleich an innerer Eindringlichkeit. Es handelt sich in allen diesen Fällen um die Entdinglichung der Formen, um die poetische Darstellung des „Life of things", wie es W. nennt (Tintern Abbey 49) oder um die „symbol essences", wie es Keats ausdrückt (Endymion 3. 700 f., p. 131.): „If he explores all forms and substances / Straight homeward to their symbol-essences;".

Das zeigen die folgenden Beispiele:

„Still shall be left some corner of the heart
Where Love for living Thing can find a place."
(W., Affections lose their object; 13 f., S. 531).
„Among the heavens his eye can see
The face of thing that is to be;"
(W., High in the breathless Hall, 134 f., S. 205).
„While rose and poppy, as the glow-worm fades,
Checquer with paler red the thicket shades."
(W., An Evening Walk 397 f., S. 599).
„. . . where interspace appeared / Of open court, . . ."
(W., The Excursion 2. 861 f., S. 784).
„Blithe voice of living thing; . . ."
(Sh., The Cenci, V. 4. 53, S. 328).
„And voice of living beings, . . ."
(Sh., Alastor 48, S. 16).
„Ere shout of herdsmen rang from cliff or vale;"
(C., The old man of the Alps, 12, S. 248).
„Too huge for mortal tongue or pen of scribe:"
(K., Hyperion 1. 160, S 254).

„And Madeline asleep in lap of legends old."
(K., The Eve of St. Agnes 15. 9, S. 217).

Bezeichnend ist m. E., daß diese Formen häufig im Vergleiche gebraucht werden, wo es sich um ein geistiges Anschauungsbild handelt.

„. . . . . Saturn's voice therefrom
Grew up like organ, . . . . . ."
(K., Hyperion 2. 125 f., S. 266).
„. . . . . she hurried back, as swift
As bird on wing . . . . . ."
(K., Isabella 59. 5, S. 210).
„. . . . swift as sea-bird . . . ."
(K., Endymion III. 404, S. 123).
„. . . . or make thee blithe as bird in bower."
(W., Wouldst thou be taught 11, S. 229).

Der Ausgleich von äußerer und innerlicher Anschaulichkeit zeigt sich besonders bei K., (The Eve of St. Agnes, 42. 4 ff., S. 229):

„And all his warrior-guests, with shade and form
Of witch, and demon, and large coffin-worm,
Were long be-nightmar'd."

Sowohl die äußere Form der Dinge, das Konkrete, wie auch das Wesenhafte wird hier zum Gegenstand der Erkenntnis gemacht. Es zeigt sich hier m. E. die „relative Klarheit" des Barock, von der Wölfflin einmal spricht.

Der Wegfall des Artikels bei paarweiser Gliederung hat weit die Grenzen der feststehenden Verbindungen des allgemeinen Gebrauchs überschritten.[17]) Bezeichnend ist hier, daß diese Formen von allen Romantikern mit Vorliebe in bezug auf die Natur angewandt werden.

„An active Principle: . . . . . .
. . . . . .
In flower and tree, in every pebbly stone"
(W., The Excursion 9, 3 u. 7, S. 884).

„Faint, and diminished to the gazing eye,
Forest and field, and hill and dale appear,
With all the shapes over their surface spread:"
(W., The Excursion 9. 60 ff., S. 885).

Die indefinite Form des Numerus ist besonders in Aufzählungen beliebt:

„Through wood and stream and field and hill and Ocean"
(Sh., Adonais, 163, S. 431).

„At every step it widen'd to my sight —
Wood, Meadow, verdant Hill, and dreary Steep,
Following in quick succession of delight, —
Till all — at once — did my eye ravish'd, sweep!"
(C., As late I journey'd 5 ff., S. 11).

[17]) Vgl. Deutschbein, Grammatik § 174, Syntax, § 111, 4.

Wir sehen in diesem Beispiel ganz deutlich, wie das Fehlen des Artikels den Eindruck der Totalität („all — at once") lebhaft unterstützt. Es liegt C. hier nicht daran, zu sagen, ob er eine Vielheit oder Einheit wahrnimmt, sondern die Zusammenschau der Teile im Ganzen, das Wesenhafte ist es, das ihn hier interessiert. In allen diesen Formen offenbart sich jener Schwebezustand des romantischen Geistes, und so werden sie am häufigsten zum Träger der imaginativen Kraft:

„. . . . . wherever beauty dwells,
In gulph or aerie, mountains or deep dells,
In light, in gloom, in star or blazing sun."
(K., Endymion 3, 93—95, S. 115).

Die Schönheit ist hier das Bindeglied zwischen „vision" und „reality", wobei das Fehlen jeglichen sprachlichen Ornaments so recht geeignet ist, die Erscheinungen zu Gegenständen einer höheren Erkenntnis zu machen, sie in die ontologische Sphäre zu versetzen.

Und nun wird auch erklärlich, warum von allen Romantikern mit besonderer Vorliebe anstatt des Plurals „men" der artikellose Gattungsname „man" gebraucht wird. „Men" ist das Trennbare, das Zusammenhanglose; „man" ist die Totalitätsvorstellung, das organische Ganze. Das beweist deutlich jene berühmte Stelle bei Sh. (Prometheus Unbound 4. 394 f., u. 400 ff., S. 259):

„Man, oh, not men! a chain of linked thought,
Of love and might to be divided not,
. . . . . .
Man, one harmonious soul of many a soul,
Whose nature is its own divine control,
Where all things flow to all, as rivers to the sea;"

„Man" bekommt für den romantischen Stil diese große Bedeutung, weil es durch das Fehlen des Artikels besonders geeignet ist, den Glauben an die allgemeine Idee zu manifestieren, an welcher das empirische Individuum durch seine individuellen Ideen teil hat. Ich zitiere hier eine Stelle aus dem „Wesen des Romantischen" (S. 61), die dieses Wort charakterisiert: „Das Ganze ist somit ein lebendiger vitaler Organismus, nicht bloß ein Kollektivum, auch kein bloßer technischer Organismus, da das Ganze eine potentielle Energie ist."

Kants Begriff der quantitativen Allheit, als: „Vollständigkeit eines jeden Dinges in seiner Art"[18]), kommt hier sprachlich zum Ausdruck. Die Menschheit in ihrer Totalität, mit allen Formen ihrer historischen und geistesgeschichtlichen Entwicklung ist die Bedeutung des artikellosen „man", welches Individualität und Idealität, Charakter und Typ als Einheit darstellt.

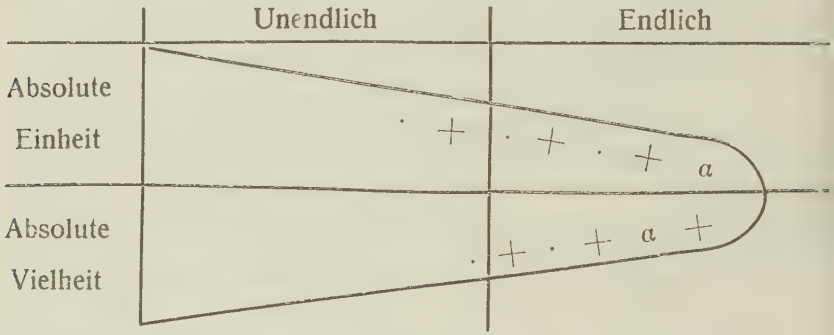
Ich verzichte hier auf die Anführung von Beispielen. In jedem Gedicht, in welchem sich der Romantiker mit den großen Problemen der Menschheit auseinandersetzt, sind sie zu finden.

---

[18]) Kant, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, 1. 1., § 15.

## § 9. Die Bedeutung der Reihe im romantischen Stil.

Ein besonders häufiges Stilmittel der romantischen Sprache ist die Reihe. Sie steht in gewissem Sinne mit dem artikellosen Singular in Verbindung, da auch hier durch das Fehlen des Artikels die Idee von der Sache besser dargestellt werden kann. Auch sie vermittelt in der Sprache der Romantiker eine Ganzheit, nur, daß bei der Reihe, zum Unterschied vom artikellosen Singular, zwei wesensmäßige Vertreter einer Art nebeneinandergestellt werden, die einen Ausschnitt aus einem substantivischen Imperfektivum oder Iterativum andeuten, um den Leser dadurch gleichzeitig die Fortsetzung dieser Reihe bis zur Unendlichkeit der absoluten Einheit einerseits und bis zur Unendlichkeit der absoluten Vielheit andererseits imaginär erfassen zu lassen.




Es handelt sich also bei der Reihe nicht um eine einfache Summe oder Zusammenordnung der Dinge, sondern um ein intuitives Erfassen des Ganzen als „werdende Unendlichkeit."

Die große Bedeutung, die die Reihe in der Sprache der Romantiker erlangt hat, erklärt sich also daraus, daß sie zum Symbol der Synthese der Kontraste wird. Besonders deutlich zeigt sich diese Auffassung bei K.:

„Each family of rapturous hurried notes,
That fell, one after one, yet all at once,
Like pearl beads dropping sudden from their string."
(Hyperion 2. 282—84, S. 270 f.).

„One after one, yet all at once" zeigt die romantische Art des Sehens. K. sieht hier nicht nur das Individuelle des Mannigfaltigen als Zusammenhang, sondern er nimmt auch im selben Moment das Kollektive des Vorgangs wahr. Individuelles, Mannigfaltiges und Kollektives sind durch „yet" zu einem unlösbaren Zusammenhang verschmolzen.

Es zeigt sich nun, daß der Plural eines Subjekts oder Objekts gern durch die Reihe ersetzt wird, da diese dem romantischen Lebensgefühl mehr genügt, als der summative Plural.

„. . . rock on rock / Descends: . . ."
(W., Of mortal parents is, 11 f., S. 314).
„. . . flower after flower has blown,"
(W., List — 'twas the Cuckoo, 11, S. 361).

„. . . thought by thought was chased,“
(W., The White Doe of Rylstone 1075, S. 407).
„Forest on forest hung about his head,
Like cloud on cloud.“
(K., Hyperion I, 6 f., S. 249).
„Even all that we imagine, age on age,
Seems but a point, . . . . . .“
(Sh., Prometheus Unb. i. 418 f., S. 213).

Die singuläre Auffassung des Verbums beweist, daß alle Glieder der imperfektiven Reihe als Einheit gesehen werden. Schematisch also:

$$\simeq + \cdot + \cdot a^1 + a^2 + \cdot + \simeq$$

Auch als Objekt findet sich die Reihe, um einen summativen Plural zu ersetzen:

„Rocking the trees, or driving cloud on cloud“
(W., The Excursion 7. 412, S. 863).

Besonders oft findet sich die Reihe als Attribut neben Kollektivvorstellungen. Sie dient dann dazu, den Rahmen des Kollektivums mit dem Gehalt einer kontinuierlichen Vielheit zu erfüllen, in dem abstrakten Kollektivum wieder das Vielheitliche erstehen zu lassen:

„One step? Imagine further, line by line,
These warrior thousands on the field supine: —“
(K., Endymion 3. 733 f., S. 131 f.).
„. . . . . The crew had gone,
By one and one, to pale oblivion;“
(K., Endymion 3. 665 f., S. 130).
„One after one, collected from afar,
An undissolving fellowship? — . .“
(W., The Excursion 3. 395 f., S. 792).
„A flock of sheep that leisurely pass by,
One after one, . . . . . .“
(W., Vers 1—2, S. 253).
„The armies of her ministering spirits —
In mighty legions, million after million,
They came, each troop emblazoning its merits“
(Sh., The Witch of Atlas 459 ff., S. 377).
„The infantry, file after file, did pour
Their clouds on the utmost hills . .“
(Sh., The Revolt of Islam 3887 f., S. 131).

Auch lange und abstrakte Zeitbestimmungen werden durch die konkretere Reihe, die als Attribut dient, veranschaulicht.

„. . . . . as if hour by hour
The past had come again; . . . .“
(Sh., The Revolt of Islam 1967 f., S. 85).
Or he could ne'er have lived years, day by day.“
(Sh., Let those who pine, 105, S. 563).

Als Symbol des Unendlichen in der Natur:

„Look for the stars, . . .
. . . . . .
. . . . . one by one,"
You mark them twinkling out with silvery light,"
(W., Calm is the fragrant air, 3 ff., S. 453).
„The sun-awakened avalanche! whose mass,
Thrice sifted by the storm, had gathered there
Flake after flake, in heaven-defying minds
As thought by thought is piled, till some great truth
Is loosened, . . . . . ."
(Sh., Prometheus Unbound, 2. 3. 37 ff., S. 231).

Beliebt ist die Kette und ihre Glieder als Symbol der Ganzheit einer Vorstellung:

„People! your chains are severing link by link;"
(W., Vers 1, S. 513).
„No more will I count over, link by link,
My chain of grief: . . . . . ."
(K., Endymion 1. 978 f., S. 82).

Auch der einheitliche Fluß des gedanklichen Chaos kann durch kein besseres Bild sprachlich dargestellt werden:

„. . . . . thoughts, link by link,"
Enter through ears and eye-sight, with such gleam"
(W., How sweet it is, when mother Fancy, 11 f., S. 260).

Auch eine einfache Individualvorstellung kann durch eine Reihe veranschaulicht werden.

„That variegated journey step by step."
(W., The Prelude 6. 490, S. 682).

Als Vermittler der Reihe findet sich neben „and" am häufigsten die Formel „from . . . to . . .". Sie vermittelt den inneren Zusammenhang der Glieder:

„From star to star, from kindred sphere to sphere,
From system on to system without end."
(W., The Prelude 6. 127 f., S. 677).
„I pass, like night, from land to land;"
(C., The Ancient Mariner, 586, S. 208).
„From peak to peak leap on the beams of Morning's
(Sh., The Revolt of Islam 9. 3495, S. 121). [birth:"
„As summer winds that creep from flower to flower,"
(Sh., Hymn To Intellectual Beauty, 4., S. 526).
„. . . . . from link to link
It circulates, the Soul of all the worlds."
(W., The Excursion 9. 14 f., S. 884).

Zu beachten ist, wie auch hier wieder das Verbundensein der empirischen Erfahrungswelt mit dem Unendlichen durch die Reihe klar und anschaulich wiedergegeben wird. Besonders beim ersten Beispiel wird diese Auffassung sprachlich noch durch das „without end" bekräftigt.

Neben „from . . . to . . .“ finden sich beinahe alle Präpositionen als Vermittler der Reihe.

On
So that when waves on waves tumultuous heap
Confusion to the clouds, . . . . . .“
(Sh., Queen Mab 6. 165 f., S. 777).

upon
„Cloud upon cloud, in dark and deepening mass,“
(Sh., Queen Mab 4. 26, S. 766).

over
„I stood on Brocken's sovran height, and saw
Woods crowding upon woods, hills over hills,
A surging scene, and only limited
By the blue distance.“
(C., Vers 1, S. 315).

by, after
„Leaf by leaf, day after day“
(Sh., The Sensitive Plant 3. 32, S. 588).

for
„And sate in the pines, and gave groan for groan.“
(Sh., The Sensitive Plant 3. 16, S. 588).

Zuweilen wird auch der innere Zusammenhang der Glieder durch das Verbum hervorgehoben:

„Eve following eve, / Dear tranquil time, . . . .“
(C., To William Wordsworth 91 f., S. 408).

### § 10. Die Betonung der Zugehörigkeit als Merkmal romantischer Poesie.

Das Ganzheitdenken bedingt ein stark entwickeltes Gefühl für die Zugehörigkeit, für das Verwobensein der Dinge.

Die gleichartige oder ähnliche Vielheit in ihren Beziehungen als zugehöriger Teil eines Ganzen kommt

1. durch den Genitiv
2. durch die von den Suffixen -ed und -y adjektivierten Substantive zum Ausdruck.

Diese beide Arten werden so stark als sprachliches Aequivalent für das „Sehen im Ganzen“ in Anspruch genommen, daß sie zum Merkmal der romantischen Poesie werden.

### § 11. Der Genitiv.

Eine einfache Summation der Vorstellung, wie sie durch den Plural zum Ausdruck kommt, genügt dem romantischen Stilgefühl nicht. Man setzt deshalb die Summe in den Genitiv, welcher die Zugehörigkeit oder besser das Angehören (vgl. Syntax, S. 290) zu einem sammelnden Nominalbegriff als Rahmen notwendig macht. Der einheitliche Nominalbegriff und der summative Genitiv ergeben hier zusammen die Totalitätsvorstellung.

Der Romantiker sieht also nicht eine Summe „things“ und auch nicht ihre Einheit „universe“, sondern er sucht beide in ihren Beziehungen zueinander, in ihrer Zugehörigkeit sprachlich zum Ausdruck zu bringen. „The everlasting universe of things“ (Sh., Vers 1, S. 528). Es handelt sich hier um die kosmologische Auffassung des: „universe as an organic whole“.

Wir haben aber hier zwei Arten von genitivischen Verbindungen zu unterscheiden. Gehört der Nominalbegriff seinem Bedeutungsgehalt nach zur Sphäre der genitivischen Mannigfaltigkeit, so handelt es sich um den Genitivus partitivus. Ist der vereinheitlichende Nominalbegriff aus einer bedeutungsverschiedenen Sphäre, so liegt eine Art der Metapher vor.

## § 12. Der Genitivus partitivus als Vermittler der Totalität.

Diese beziehungsmäßige Erfassung von Vielheit und Einheit zugleich findet sich in bezug auf alle Vorstellungsgebiete.

In bezug auf die Sternenwelt:

„the lidless-eyed train / Of planets“
(K., Endymion 1. 598 f., S. 73).
„troops of stars,“
(C., Hast thou a charm 31, S. 378).
„little lot of stars;“
(W., Peter Bell, 230, S. 239).
„The mild assemblage of the starry heavens;“
(W., The Excursion, 4. 464, S. 808).

In bezug auf Wolkenlandschaften:

„a rack of wingéd clouds,“
(Sh., Not far from hence. 89, S. 623).
„a pile / Of clouds“
(W., Where be the temples 3 f., S. 102).
„Army of Clouds!“
(W., Vers 1, S. 229).
„company of clouds“
(C., Religious Musings, 256, S. 118).
„rack of clouds,“
(K., Hyperion 1, 302, S. 260).

In bezug auf Berglandschaften:

„Among this multitude of hills,
Crags, woodlands, waterfalls, and rills;“
(W., The Waggoner 4. 52 f., S. 180).
„The multitude of little rocky hills,“
(W., On Nature's invitation 38, S. 622).

In bezug auf Bäume und Blumen:

„a group of cypresses;"
(Sh., Not far from hence 26, S. 622)
„Thy giant brood of pines"
(Sh., The everlasting universe 20, S. 528).
„a little tuft of trees;"
(W., The Excursion 7. 45, S. 858).
„The crowd of daisies"
(W., Soft as a cloud 9. S. 456).
„A tuft of evening primroses,"
(K., I stood tip-toe 107, S. 5).

In bezug auf die Sachsphäre:

„With the clear universe of things around;"
(Sh., Mont Blanc 40. S. 529).
„Lake, islands, promontories, gleaming bays,
A universe of Nature's fairest forms"
(W., The Prelude 4. 8 f., S. 658).

Am letzten Beispiel zeigt sich besonders die Synthese der Gegensätze. Endlichkeit und Unendlichkeit werden durch den Genitiv in Berührung miteinander gebracht. Das Verwobensein der Dinge zu einem Ganzen, die Zusammenschau der Formen (durch „universe") erweisen sich hier als das Hauptmoment romantischen Sehens.

Aehnlich:

„the sphere of little things;"
(W., The Excursion 3. 609, S. 795).
„the endless store of things,"
(W., The Prelude 1, 109, S. 633).
„This true fair world of things,"
(Sh., Prometheus Unbound 4. 384, S. 259).
„That golden store of books"
(W., The Prelude 5. 479, S. 673).
„a crowd of things"
(W., The Prelude 4. 41, S. 659).

Besonders in bezug auf die Ganzheit der geistigen Welt:

„a pile of better thoughts,"
(W., The Excurs. 1. 687, S. 766).
„stock / Of virtues"
(W., Excurs. 1, 511 f., S. 763).
„a throng / Of thoughts and forms," (= language)
(Sh., Prometheus Unbound 4, 416 f., S. 260).
„One legion of wild thoughts,"
(Sh., The everlasting universe 41, S. 529).
„a world of woes —"
(Sh., The Revolt of Islam 26, S. 38).
„The Family of tender Fears,"
(C., Ye Gales, 28, S. 36).
„a throng of pains"
(C., To William Wordsworth, 64, S. 407).

„a hecatomb of woes,"
(K., Endymion 4. 39, S. 141).

Wir sehen an dieser Auswahl von Beispielen, daß der sammelnde Nominalbegriff ein Kollektivum ist, in welchem die Teile, die Vielheit durch den pluralischen Genitiv erschaut werden. Hierdurch kommt der innere Zusammenhang der Dinge zum Ausdruck.

Bezeichnend ist, daß gerade in bezug auf die Vielheit der menschlichen Gemeinschaft ein Kollektivum oder ein Plural gern vermieden wird. Die Totalität von Einzelwesen und Gemeinschaft kann nicht besser, als durch den Genitivus partitivus dargestellt werden. Besonders bei Wordsworth und Shelley findet sich ein Ueberfluß derartiger Verbindungen:

Wordsworth:
„the orderly array / Of hay-makers,"
(The Excursion 2. 766 f., S. 783).
„the band of emigrants"
(The Prelude 9. 183, S. 712).
„communities of men"
(The Excursion 5. 311, S. 827).
„A bright-haired company of youthful slaves,"
(Vers 1, S. 421).
„A choir of redbreasts"
(The Prelude 7. 21, S. 687).
„a crew / Of joyous comrades."
(The Excursion 9. 487 f., S. 891).
„a little family of men,"
(The Prelude 8. 7, S. 699).
„This file of infants;"
(The Excursion 5, 946, S. 836).
„a length of guards;"
(The Prelude 7, 419, S. 693).
„that race / Of natural heroes"
(The Prelude 1. 201 f., S. 635).
„Thou endless stream of men"
(The Prelude 7, 151, S. 689).
„by congenial sway / Of Spirits,"
(What He — who, mid the 39 f., S. 300).
„'Mid a throng / Of maids and youths, old men, and [matrons"
(The Prelude 4, 309 f., S. 663).

Shelley:
„A legioned band of linked brothers"
(Prometheus Unbound 1, 571, S. 217).
„the fist / Of common men,"
(The Triumph of Life 506 f., S. 515).
„that phalanx of unconquered men,"
(The Revolt of Islam, 2435, S. 96).

„a numerous set of men,"
(Notes on Queen Mab, S. 810).
„— he had store / Of friends"
(Julian and Maddalo 534 f., S. 197)
„a great stream / Of people"
(The Triumph of life 44 f., S. 504).
„Like troops of ghosts"
(The Sensitive Plant 36, S. 588).
„a world of foes,"
(The Cenci 5. 2. 100, S. 321).

Coleridge:
„a vast flock of Devils"
(Strong spirit-bidding 17, S. 399)
„the choir / Of ever-enduring men."
(To William Wordsworth 49 f., S. 406).
„a troop of spirits blest:"
(The Ancient Mariner 349, S. 200).

Keats:
„a row / Of lords and ladies,"
(The Cap and Bells, 84. 4 f., S. 484).

Bei Keats findet sich häufiger der metaphorische Genitiv, da bei ihm der Sinn für die Qualität des Schönen stärker entwickelt ist.

An dieser Auswahl von Beispielen sieht man, wie stark bei allen Romantikern der Genitiv zur Darstellung der quantitativen Totalität in Anspruch genommen wird. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich bei dem ersten Element dieser Verbindung um einsilbige Kollektiva, die scheinbar wegen ihrer Kürze und Prägnanz besonders gut geeignet sind, eine abgerundete Einheit zu verkörpern.

## § 13. Die metaphorische Genitivverbindung als Vermittler der Totalität.

Der vereinheitlichende Nominalbegriff einer bedeutungsverschiedenen Sphäre wird hier auf die genitivische Mannigfaltigkeit angewandt, d. h. die Mannigfaltigkeit wird nicht nur vereinheitlicht, sondern auch qualitativ interpretiert.

„a treasure-house divine / Of peaceful years;"
(W., I was thy neighbour once, 21 f., S. 578).

Der Genitiv gibt hier die Möglichkeit einer sprachlichen Kreuzung von zwei qualitativ verschiedenen Vorstellungen. Bezeichnend für diese romantische Art der Metapher ist, daß Bild- und Sachsphäre nicht vollständig zusammenfallen, wie bei der üblichen Metapher (vgl. Stilistik, S. 95), sondern, daß beide ihre Selbständigkeit innerhalb des Ganzen bewahren. Die ideelle Bildsphäre steht hier zunächst der reellen Mannigfaltigkeit der genitivischen Sachsphäre gegenüber. Der Genitiv ordnet dann beide Sphären zum Ganzen ineinander, wobei die einheitliche Bildsphäre zum Rahmen der vielheitlichen Sach-

sphäre wird. Es handelt sich also auch bei diesen Gebilden um eine Synthese von „vision and reality" (vgl. Coleridge, 411).

Hinzukommt, daß die Metapher den Wert eines Gefühlsbildes hat. Der Sprechende greift zu ihr, wenn er erregt ist und die vorhandenen Sprachmittel nicht ausreichend erscheinen.[19]) Die romantische Verdichtung von Einheit und Vielheit geschieht aber durch das Gefühl. Die gefühlsmäßige Totalitätsvorstellung mußte also ihre sprachlichen Aequivalente in der Metapher finden.

Diese Art der Stilisierung wird auf alle Arten der Formenmannigfaltigkeit angewandt:

In bezug auf die Vereinheitlichung des Dualismus von Himmel und Erde:

„the universal face / Of earth and sky."
(W., The Excursion 1. 190 f., S. 759).

Sehr gern in bezug auf Wolkenlandschaften:

„'Mid groves of clouds"
(W., An Evening Walk 331, S. 598).
„solemn pomp of clouds"
(W., An Evening Walk 395, S. 599).
„the woof / Of spell-inwoven clouds"
(Sh., The Revolt of Islam 588 f., S. 52).
„With a broad belt of mingling cloud and flame,"
(Sh., The Daemon of the World, 2. 412, S. 9 — Queen Mab 8. 167, S. 785).
„the bright arch of rainbow clouds,"
(Sh., Alastor; or the Spirit of Solitude 213, S. 19).
„a careering stream / Of golden clouds"
(Sh., The Revolt of Islam 1. 498 f., S. 50).
„A mid-day fleece of clouds."
(K., The Fall of Hyperion 1. 454, S. 455).

Besonders Wordsworth liebt eine Zusammenschau von Berglandschaften:

„A motionless array of mighty waves,"
(The Prelude 6, 531, S. 683).
„the brotherhood / Of ancient mountains,"
(W., Amid the smoke of cities, 69 f., S. 147 f.).
„with a tumultuous waste of huge hill tops"
(The Excursion 2. 325, S. 776).

Das Ineinanderfließen von individuellen und kollektiven Elementen zeigt sich besonders gut in bezug auf die Vorstellung von Baumgruppen und Pflanzenfamilien: „brotherhood" ist hier eine Lieblingsvorstellung von Wordsworth. Sie drückt die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Teile aus.

„a brotherhood of lofty elms,"
(W., The Excursion 1. 29, S. 756).
„A brotherhood of venerable Trees,,"
(W., Degenerate Douglas 6. S. 292).

[19]) Vgl. Deutschbein, Stilistik, S. 95.

„a heavy cloud / Of pine-tree foliage“
(W., Dear to the Loves, 5 f., S. 465).
„its crest of trees“
(W., Harmonious Powers 11, S. 531).
Coleridge:
„that huge amphitheatre of rich / And elmy fields,“
(Fears in Solitude 217 f., S. 263).
„the canopy of firs,“
(Through weeds and thorns, 122, S. 372).

Dagegen benutzt Shelley mit Vorliebe die Vorstellung des Himmels als vereinheitlichendes Bildelement:

„. . . . . high above, was spread
The emerald heaven of trees of unknown kind,“
(The Revolt of Islam 4608 f., S. 148).
„Under a heaven of cedar boughs:“
(Faint with love, 3, S. 653).
„A paradise of flowers,“
(The Revolt of Islam 3396, S. 119).
„A hanging dome of leaves,“
(The Revolt of Islam 2577, S. 99).
„Thy giant brood of pines,“
(The everlasting universe 20, S. 528).

Der einfache Genitivus partitivus war bei Keats recht selten, dagegen findet sich die metaphorische Genitivverbindung oft, da diese lebendiger, anschaulicher und farbfreudiger ist und der wahren Schönheit näher steht:

„Under the down-trodden pall
Of the leaves of many years:“
(Robin Hood 4 f., S. 243).
„the whisp'ring roof / Of leaves“
(Ode to Psyche 10 f., S. 235).
„a lush screen of drooping weeds,“
(Endymion 1. 940, S. 81).
„imagery of slighter trees,“
(Lamia 2. 140, S. 187).

In bezug auf lebende Wesen wird mehr der Genitivus partitivus verwandt. Die mehr qualitative Zusammenschau findet sich seltener:

„to meet the torrent of my foes.“
(K., King Stephen 1. 1. 31, S. 428).
„the tempestuous sea / Of kings, and priests, and slaves,“
(Sh., Ode to Liberty, 127 f., S. 601).

Auch die Sachsphäre bietet interessante Beispiele. Im „Prelude“ (14, 450, S. 752) bezeichnet Wordsworth die Erde als:

„this frame of things“.

Hier zeigt sich am deutlichsten, wie der Rahmen des Nominalbegriffes und die genitivische Formenmannigfaltigkeit eine Einheit (= earth) bilden. Aehnliches in „The Excursion“ (W., 4, 342, S. 806):

„Through all the mighty commonwealth of things;“

Der organische Zusammenhang eines Staates wird hier auf die gesamte Sachsphäre übertragen.

„. . . And this gracious Church,
. . . . . .
How fair amid her brood of cottages!"
(W., The Excursion 6. 1105 ff., S. 855).
bright Galaxy of Isles,"
(W., What though the Accused, 69, S. 501).
„the web of human things,"
(Sh., Alastor 719, S. 30).
„a stream of lamps"
(K., Lamia, 2. 131, S. 187).
„a forest of tall spears,"
(K., Otho the Great 1. 3. 27, S. 376).
„. . . . . the silent massy range"
Of columns north and south, ending in mist
Of nothing, . . . . . :."
(K., The Fall of Hyperion 1. 83 ff., S. 445).
„Amid the golden haze of thrilling strings."
(C., His native accents 5, S. 508).

Das einheitliche Wesen der Dinge zeigt sich auch in der Mannigfaltigkeit der Farben und Töne:

„a boundless range / Of intermingling hues;"
(W., When Ruth was left 56 f., S. 193).
„a beamy wreath / Of many a lucent hue;"
(C., As late each flower 5 f., S. 45).
„It floats upon the sunset's sea of beams,"
(Sh., The Revolt of Islam 4635, S. 148).

Auch das harmonische Zusammenwirken der Töne kommt durch den Genitiv klar zum Ausdruck:

„As multitudinous a harmony
Of sounds . . . . . ."
(W., What beast of chase hath 3. f., S. 346).
„the strain of words"
(W., In desultory walk 12, S. 538).
„heaven's vast sea of voices chants their praise."
(W., On to Iona! 14, S. 474).
„all the pleasant flow / Of words"
(K., Sleep and Poetry, 337 f., S. 51).

Die Polyphonie von Farbe und Ton zeigt sich im genitivischen Plural. Durch den hinzutretenden Nominalbegriff wird sie zur Symphonie, zur „einheitlichen Einheit".

Auch für die Zeiteinheiten werden andere Ausdrücke und Bilder geformt, die dem Streben nach Totalität besser entsprechen.

„the lenient cloud of years."
(W., Oft have I caught, 62, S. 473
(Aehnlich in: The Prelude, 1. 188, S. 635).
„a progeny of golden years"
(W., The Excursion 3. 757, S. 797).

„The flood of ages“
(Sh., The Daemon of the World, 288, S. 7).
„In the long vista of the years“
(K., When by my solitary hearth 31, S. 21).
„Through the old garden-ground of boyish days.“
(K., Endymion 4. 784, S. 162).
„On as I journey through the vale of years“
(Southey, Vers 1, S. 403).
„. . . . . a company
Of ages coming, ages gone;“
(W., Poems of the Imagination, 45. 93 f., S. 227)

In diesen Verbindungen kommt wieder die Synthese der Gegensätze klar zum Ausdruck. Die empirischen Zeiten werden zu einem harmonischen Glied der Ewigkeit, die hier durch das vereinheitlichende „cloud, vale, stream und flood“ symbolisch zum Ausdruck kommt. Ewigkeit und empirische Zeit bilden die Ganzheit der Vorstellung, wobei zu bemerken ist, daß „vale“ nicht ein Begriff der empirischen Sphäre bleibt, sondern zur Idee erhoben wird, welche schöpferisch tätig ist, und aus der sich mehr herausnehmen läßt, als ursprünglich durch synthetische Reflexion enthalten war. (Vgl. Wesen, S. 63).

Weiterhin werden auch die Erkenntnisse der Innensicht durch den metaphorischen Genitiv im Sinne der Allheit modifiziert.

„the current of the speaker's thoughts,“
(W., The Excursion 3. 469, S. 793).
„Man, oh, not men! a chain of linkéd thought,
Of love and might to be divided not“
(Sh., Prometheus Unb., 4. 394 f., S. 259).

Gerade das letztere Beispiel zeigt, wie der Genitiv die Summe des psychologischen Chaos zu dem Totalgefühl eines unanalysierbaren psychologischen Ganzen vereinheitlicht.

Mit der wachsenden Einheitlichkeit wächst die Differenzierung innerhalb der Mannigfaltigkeit. Der Genitiv ist also am besten dazu geeignet, die Harmonie zwischen beiden sprachlich darzustellen. Aus dem häufigen Gebrauch dieser Form kann man schließen, daß hier für ein innerliches Streben eine äußere Form gefunden worden ist.

### § 14. Die Betonung der Zugehörigkeit durch Adjektiva mit mit den Suffixen -ed und -y.

Besonders dazu geeignet, das innere Verwobensein der Dinge zur Gestaltung zu bringen, sind die mit den Suffixen -y und -ed von Substantiven abgeleiteten Adjektiva.

Das nominale Element des Adjektivs liefert hier die Individualvorstellung, die durch das Suffix sowohl als Einheit, wie auch als Mannigfaltigkeit aufgefaßt werden kann. Den Eindruck des Mannigfaltigen selbst vermittelt es erst, wenn das dazugehörige Substantiv diese zuläßt oder auch erforderlich macht. Ein solches Adjektiv hebt dann eine gleichartige Vielheit als zugehörige Qualität aus dem Rahmen einer Individualvorstellung hervor.

„The stream with languid murmur creeps,
In Lumin's flowery vale:"
(C., Vers 1/2, S. 38).

Das Substantiv „vale" ist hier nicht anschaulich genug. Um die dazugehörige charakteristische Vielheit, die in ihm schlummert, zu wecken, es mit Leben und Anschauung zu erfüllen, wird das „flowery" hinzugesetzt. In der Regel sind diese Adjektiva nicht restriktiv. Sie wollen nicht abgrenzen. Sie sind impressiv und geben den erlebten Sachverhalt des Mannigfaltigen als Teil eines Ganzen wieder. Erst Adjektiv + Substantiv ergeben hier die Totalität der Vorstellung.

Dieses Ineinander der Vorstellungen findet sich sehr oft belegt. Es wird zum Merkmal der Poesie bei Keats. Besonders gern wird dieses Stilmittel in bezug auf die Totalität der Sternenwelt angewandt:

„starry train"
(W., Show me the noblest Youth 49, S. 220).
„the flock of the starry fold?"
(Sh., What, alive 5, S. 635).
„the starry choir"
(C., O meek attendant 5, S. 17).
„Up in the winds, beneath a starry roof,"
(K., Endymion 4, 491, S. 154).
„Or lift me with thee to some starry sphere?"
(K., Endymion 2. 755, S. 105).

Es wäre falsch, „starry" hier durch „sternartig" zu übersetzen, als reine Eigenschaftsvorstellung aufzufassen. Der Quantitätsgehalt ist in diesen Vorstellungen noch zu groß. „Sternenbesät" steht deshalb dem romantischen „starry" noch am nächsten.

Aehnlich:

„the Spangled Skies,"
(C., O Thou wild Fancy 69, S. 53).

Auch die unmittelbare Zugehörigkeit (vgl. Stilistik S. 73) der Wolken, Berge, Blumen zu einem Ganzen wird auf diese Art dargestellt.

„Sad gleams the Moon through cloudy veil!"
(C., Oppress'd, confused, 18, S. 436).
„The imag'd Rainbow on a willowy stream!"
(C., Southey! thy melodies 14, S. 87).
„On blossomy twig still swinging from the breeze,"
(C., No cloud, no relique 84, S. 266).
„Slow as the fragrant whisper creeps
Along the lilied Vale,"
(C., Ye Gales, that, 21 f., S. 36).
„The foliaged head"
(W., Beneath the concave 62, S. 227).
„the leafy veil"
(W., Though many suns 81, S. 508).
„the flowery grass;"
(K., Ode on Indolence 6. 2, S. 348).
„Which, when it ceases in this mountain'd world,"
(K., Hyperion 2. 123, S. 266).

„From silken Samarcand to cedar'd Lebanon."
(K., The Eve of St. Agnes 30. 9, S. 224).
„Peep with the moon-beams through the leafy roof,"
(K., To Hope 11, S. 20).
Sachsphäre:
„the pebbly beach"
(Sh., The Revolt of Islam 1411, S. 71).
„the pearly flood"
(C., I sigh, fair injur'd 14, S. 152).
„Or friends or kinsfolk on the citied earth,"
(K., Lamia 2. 90, S. 185).
„Towards a bowery island opposite;"
(K., Endymion 1. 428, S. 68).

Zuweilen tritt aber der Qualitätsgehalt dieser Verbindungen so weit in den Vordergrund, daß gern ein bestimmtes oder unbestimmtes Zahlwort mit dem Adjektiv verdichtet wird, um die Quantität der Erscheinungen mehr hervorzuheben. Besonders bei Sh. findet sich dieses Stilmittel.

„Thou many-coloured, many-voicéd vale,"
(Sh., Montblanc 13, S. 528).
„Is the million-coloured bow;"
(Sh., „The Cloud" 70, S. 596).
„Many a million-peopled city"
(Sh., Prometheus Unb., 1. 551, S. 216).
„the many-folded hills:"
(Sh., Julian and Maddalo 76, S. 187).
„the many-folded mountains;"
(Sh., Prometheus Unb., 2. 1. 201, S. 227).
„. . . . million-pleasured breast,"
(K., Sonnet. To Fanny 8, S. 440).

Mit Vorliebe werden auch ganze Substantivkompositionen durch diese Suffixe adjektiviert und mit der dazugehörigen Individualvorstellung verschmolzen.

„And legend-leaved book, mysterious to behold."
(K., The Cap and Bells, 57. 9, S. 477).
„In birch besprinkl'd cliffs"
(W., An Evening Walk 220, S. 595).
„A violet-shrouded grave"
(Sh., Epipsychidion 69, S. 408).
„Her temples olive-wreathed;"
(C., The Destiny of Nations 351, S. 143).
„that isle-fretted flood."
(Sh., The Revolt of Islam 4. 1458, S. 73).

Hierdurch wird eine Synthese von drei Vorstellungen erreicht. Drei verschiedene Merkmalskomplexe fließen ineinander und ergeben so die Konsonanz von Mannigfachem und Einfachem. Allerdings handelt es sich bei den letzteren Beispielen schon um passive Partizipien.

Abschließend wäre also zu sagen, daß besonders das ed-Suffix sich am besten dazu eignet, die unmittelbare Zugehörigkeit zweier oder mehrerer Merkmalskomplexe zueinander auszudrücken. Im Standard-English wird dieses Suffix nur in bezug auf lebende Wesen angewandt (vgl. Deutschbein, Syntaxkolleg S. S.33). Die Anwendung dieses Suffixes auf die vegetative Natur und auf die Sachsphäre im romantischen Stil zeigt, wie sehr es dem Romantiker an einer Erweiterung des Gesichtskreises in bezug auf die unmittelbare Zugehörigkeit aller Dinge zueinander gelegen war.

2. Teil

# DAS HETEROGENE GANZE

## § 15. Die sprachlichen Aequivalente der qualitativ-quantitativen Totalität.

Bezeichnend für das romantische Totalitätsbewußtsein ist das Streben, die beiden Kategorien der Qualität und Quantität in ihrer Ganzheit selbst zu erfassen.

In der Sprache der empirischen Erfahrungswelt kann die Vielheit von verschiedenen, nicht zählbaren Elementen (= Mannigfaltigkeit, im Gegensatz zur Vielheit) nur durch die Aufzählung wiedergegeben werden, wobei die Aufzählung das quantitative Moment und das Aufgezählte durch seine Verschiedenheit das qualitative Moment repräsentiert.

Diese Art der Stilisierung hat besonders in der Renaissance ihre Blütezeit erlebt. Man denke hier an Rabelais, dessen seitenlange Aufzählungen zur Bezeichnung eines einzigen Merkmalskomplexes bekannt sind. Die k o n k r e t e Einheit einer solchen Aufzählung stellt im extremsten Falle das Unikum dar, während die a b s t r a k t e Einheit der verschiedensten Elemente von der Universalvorstellung (besonders im Mittelalter oder Rationalismus) einer wissenschaftlich gelehrten Spekulation repräsentiert wird.

Die Aufzählung sowohl wie die Einheit sucht der Romantiker zu überwinden. So schreibt z. B. Alfred de Vigny (Stello, Kap. III, S. 11)[1]: „. . . car je suis horriblement las . . . surtout des énumérations rabelaisiennes, . . .“ Die Vermeidung der allzu abstrakten Einheit habe ich schon in § 6 nachgewiesen.

D. h. nun etwa nicht, daß der Romantiker versucht, die Aufzählung zu vermeiden. Im Gegenteil! Besonders bei Wordsworth findet sich die Koordination verschiedener Elemente sehr häufig. Wir werden aber wenig Aufzählungen finden, die nicht sofort in Verbindung mit der Einheit gebracht werden.

Besonders drei Arten der Stilisierung sind es, durch welche die renaissancemäßige Polyphonie der Formenmannigfaltigkeit zur konsonanten Einheit in Beziehung gesetzt wird:

1. durch das Verbum synthetischen Bedeutungsgehaltes,
2. durch die Betonung der Immanenz, der Ineinanderordnung durch die Präpositionen „in, into, within“,
3. durch das Zahlwort „one“ als absolute Einheit von Quantität und Qualität.

---

[1]) Bibliothèque Française, Vol. XLIV. Internationale Bibliothek. 1922. Berlin.

## § 16. Die Betonung der Zusammengehörigkeit von Aufzählung und Einheit durch das Verbum synthetischen Bedeutungsgehalts.

Je stärker die Dissonanzen gesehen werden, je verschiedenartigere Elemente der Mannigfaltigkeit apperzipiert werden, je mehr also die Qualität der Quantität gegenüber an Boden gewinnt, um so stärker werden die Mittel der sprachlichen Stilisierung in bezug auf die Vereinheitlichung. Der Numerus oder Kasus reicht hier nicht mehr aus, man greift zum Verbum synthetischen Bedeutungsgehalts, um die Zugehörigkeit einer Aufzählung zum Ganzen auszudrücken. Ich gebe hier eine Liste derjenigen Verben, die immer wieder, auf jeder Seite diese Funktion zu erfüllen haben.

| | |
|---|---|
| to confound | to interwreath |
| to connect | to interpenetrate |
| to compose | to commune |
| to blend | to make one |
| to mingle | to be one |
| to commingle | to conjoin |
| to intermingle | to center in |
| to mix | to collect |
| to intermix | to interfuse |
| to weave | to confuse |
| to interweave | to chain |
| to merge | to link together |
| to unite | to bind together |
| to interchange | to marry |
| to combine | to melt into |
| to meet | |

Die vielen Verben mit dem Präfix inter- beweisen, wie sehr der Romantiker an einer Integration der verschiedensten Elemente durch das Verbum interessiert ist.

Bei einer der schönsten Landschaftsschilderungen Wordsworths wird die Harmonie von qualitativ verschiedenen Elementen durch solche Verben vermittelt.

„Oh, 'twas an unimaginable sight!
Clouds, mists, streams, watery rocks and emerald turf,
Clouds of all tincture, rocks and sapphire sky,
Confused, commingled, mutually inflamed,
Molten together, and composing thus,
Each lost in each, that marvellous array
Of temple, palace, citadel, and huge
Fantastic pomp of structure without name
In fleecy folds voluminous, enwrapped."
(The Excursion 2. 852 ff., S. 784).

Man sieht an diesem Beispiel, wie die Mannigfaltigkeit der Farben, Formen und Töne eine gleich große Vielheit von auflösenden und verschmelzenden Verben erfordert. Im übrigen finden sich in diesem Beispiel beinahe alle bis jetzt besprochenen Ausdrucksmittel der Totalitätsvorstellung.

Besonders bei Wordsworth und Shelley finden sich ähnliche Beispiele häufig. Bei Coleridge und Keats sind sie seltener.

„A sumptuous dream of flowery lawns, with domes
Of pleasure sprinkled over, shady dells
For eastern monasteries, sunny mounts
With temples crested, bridges, gondolas,
Rocks, dens, and groves of foliage taught to melt
Into each other their obsequious hues,
Vanished and vanishing in subtle chase,
Too fine to be pursued."
(W., The Prelude 8. 84 ff., S. 700).

„Till into one loved vision all things melt:"
(W., The sun is couched, 28, S. 454).

„I heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,"
(W., Vers 1. S. 482).

„She will mix these pleasures up
Like three fit wines in a cup,"
(K., Fancy 37 f., S. 238).

„. . . . . as, when the sound
Of whirlwind, whose fierce blasts the waves and clouds
Dies suddenly, . . . . . ." [confound,
(Sh., The Revolt of Islam, 4. 1651 ff., S. 77).

Auch in bezug auf die menschliche Gemeinschaft kommt die Vorstellung eines gesellschaftlichen Ganzen durch die Summe oder Aufzählung + Verbum synthetischen Bedeutungsgehalts am intensivsten zum Ausdruck:

„. . . . . Meantime, day by day, the roads
Were crowded with the bravest youth of France,
And all the promptest of her spirits, linked
In galant soldiership,"
(W., The Prelude 9. 262 ff., S. 713).

„Spirits, youth, linked und soldiership" ergeben als Satzganzes die qualitativ-quant. Totalität der Vorstellung. Aehnlich bei Shelley:

„Old age and youth, manhood and infancy,
Mixed in one mighty torrent did appear,"
(Sh., The Triumph of Life 52 f., S. 504).

Auch die Totalität der Zeitauffassung wird durch Aufzählung + Verbum sprachlich objektiviert.

„Past, present, future, all appeared
In harmony united,"
(W., The gallant Youth, who 29 f., S. 385).

Hier zeigt sich am deutlichsten die überquantitative Zeitauffassung von Wordsworth.

Häufig werden Kontraste und Gegensätze durch das Verbum in harmonischen Einklang gebracht. Der Romantiker sieht nicht nur eine Seite eines großen Zusammenhangs, sondern er erfaßt ihn in seiner Ganzheit, indem er die extremsten Qualitäten sich mischen

läßt. Die Dinge liegen ähnlich wie beim Hendiadyoin (vgl. § 21), nur daß hier das Bedürfnis größer ist, die Synthese stärker zum Ausdruck zu bringen.

Synthese der Kontraste:

„Substance and shadow, light and darkness, all
Commingled, making up a canopy
Of shapes and forms and tendencies to shape
That shift and vanish, change and interchange
Like spectres, —"
(W., The Prelude 8. 568 ff., S. 707).

„. . . . . : . . . . : . . a spot
Where sun and shade were intermixed;"
(W., The Excursion, 5. 225 f., S. 825).

„What wonder at this hour of stillness deep,
A shadowy link 'tween wakefulness and sleep,
When Nature's self, amid such blending, seems
To render visible her own soft dreams,
If, mixed with what appeared of rock, lawn, wood,
Fondly embosomed in the tranquil flood,"
(W., Far from our home 183 ff., S. 524).

„By stealthy influx of the timid day
Mingling with night, such twilight to compose"
(W., Enough of climbing toil! 26 f., S. 497 f.).

„A deed which shall confound both night and day?"
(Sh., The Cenci 2. 1. 183, S. 289).

„Where Frost and Heat in strange embraces blend"
(Sh., Month after month 4, S. 548).

Besonders die Welten des Tones, der Farbe und des Geruches sind verwandt und werden in der Synästhesie identisch (vgl. Stilistik, S. 87). Auch hier wird m. E. die Totalität zweier oder mehrerer Sinnesgebiete angestrebt. Diese findet sich am häufigsten bei Shelley.

„. . . and weave their sounds and odours into one."
(Sh., The Revolt of Islam 9, 3702, S. 126).

„Or an air-dissolvéd star
Mingling light and fragrance, . . ."
(Sh., The Euganean Hills. 289 f., S. 553).

„The singing of that happy nightingale
. . . . . .
Was interfused upon the silentness."
(Sh., The Woodman and the Nightingale. 11 + 14, S. 558).

„. . . . . that pleasant unison of sense
Which marries sweet sound with the grace of form,"
(K., The Fall of Hyperion. 1. 442 f., S. 454).

„And gentle odours led my steps astray,
Mixed with a sound of waters murmuring."
(Sh., I dreamed that, 1. 3 f., S. 608).

„All motions, sounds, and voices, far and nigh,
Blend in a music of tranquillity;"
(W., Descriptive Sketches 362 f., S. 17).

Dasselbe gilt für die Synthese der Gegensätze.

„The spirit of the worm beneath the sod
In love and worship, blends itself with God."
(Sh., Epipsychidion 128 f., S. 409).

Die absolute Einheit, repräsentiert durch Gott, und die absolute Vielheit und Mannigfaltigkeit des Chaos, repräsentiert durch „the worm", werden hier durch das Verbum zu einer absoluten, transzendentalen Totalitätsvorstellung verbunden.

In den folgenden Beispielen kommt die Totalität der romantischen Art der Wahrnehmung auf dieselbe Weise zum Ausdruck.

„In a dramatic composition the imagery and the passion should interpenetrate one another, . . . Imagination is as the immortal God which should assume flesh for the redemption of mortal passion." (Sh., Preface zu „The Cenci," S. 274).

Die Synthese der Gegensätze von Anschauung und Gefühl ergibt hier die Totalität der Imagination. (Vgl. Wesen).

Besonders Wordsworth pflegt diese Synthese am intensivsten, während Keats andere Wege zu gehen scheint.

„And the first virgin passion of a soul
Communing with the glorious universe."
(W., The Excursion 1. 285 f., S. 760).

„Yet centring all in love, . . . ."
(W., The Prelude 14, 386, S. 751).

„. . . . . his spirit drank
The spectacle: sensation, soul, and form,
All melted into him; they swallowed up
His animal being;"
(W., The Excursion 1. 206 ff., S. 759).

„To a mysteriously-united pair
This place is consecrate; to Death and Life,"
(W., The Excursion 5. 903 f., S. 836).

„And all its branchy vales, and all that lurks
Within them, church, and town, and hut, and grange,
For my enjoyment meet in vision strange;
Snows, torrents; — to the region's utmost bound,
Life, Death, in amicable interchange; —"
(W., Is then the final page, 39 ff., S. 350).

„The terrors, pains, and early miseries,
Regrets, vexations, lassitudes interfused
Within my mind,"
(W., The Prelude 1. 345 ff., S 637).

Besonders Himmel und Erde werden gern durch die vereinheitlichende Kraft des Verbums zusammengeschaut[2]):

[2]) Wie ein großer Teil der angeführten Beispiele zeigt, werden die synthetischen Verben vorwiegend als Infinitive oder Partizipien gebraucht, um die Einordnung der Dinge in Raum oder Zeit zu vermeiden.

„And earth and stars composed a universal heaven!"
(W., Beneath the concave, 135, S. 228).
„Embleming heaven and earth united now,"
(Sh., Prometheus Unb., 4. 273, S. 256).
„They bind the earth and sky together."
(C., On stern Blencartha's 7, S. 347).

Sehr oft wird die Vereinheitlichung von den substantivierten Verben synthetischen Bedeutungsgehalts vollzogen. Diese Substantiva haben dann als Genitiv die Mannigfaltigkeit nach sich. Die ganze Wortverbindung berührt sich in gewisser Weise mit dem metaphorischen Genitiv (vgl. § 13), nur mit dem Unterschied, daß das vereinheitlichende Moment durch den substantivierten Nominalbegriff allein gegeben wird, während die Qualität und die Quantität durch den Genitiv zum Ausdruck kommen. Die stilistische Wirkung der substantivierten Verba ist durch das Hinzutreten des resultativen Moments größer als die der Verben. Hinzu kommt, daß auch hier durch die Substantivierung das Zeitmoment am besten ausgeschaltet werden kann. Diese Formen eignen sich deshalb besonders gut, die überzeitliche, nicht zeitgebundene Synthese zum Ausdruck zu bringen. Dies zeigen die folgenden Beispiele.

„. . . . . such delight I found
To note in shrub and tree, in stone and flower,
That intermixture of delicious hues,
Along so vast a surface, all at once,
In one impression, by connecting force
Of their own beauty, imaged in the heart."
(W., Amid the smoke of cities 45 ff., S. 147).
„. . . with intermixture fine / Of contrast and resem-
(W., Excursion 5. 454 f., S. 829). [blance."

Aehnliche und verschiedene Elemente der Mannigfaltigkeit werden, wie das letzte Beispiel zeigt, durch diese Substantiva in ihrer Totalität als organische Bestandteile der Natur wahrgenommen.

„Stains the dead, blank, cold air with a warm shade
Of unentangled intermixture, made
By Love, of light and motion:"
(Sh., Epipsychidion 92 ff., S. 408).
„Glory — beyond all glory ever seen,
Confusion infinite of heaven and earth,"
(W., The Excursion 3. 720 f., S. 796).
„. . . . . here was a sunny spot,
and there a dark one, forming just such
a mixture of sunshine and shade . . ."
(C., Allegoric Vision 61 ff., S. 591).
„The unity of all hath been revealed,"
(W., The Prelude 2. 221, S. 645).
„If the mind knew no union of extremes,"
(W., Arran! a single-crested 10, S. 471).

„With unexampled union meet in thee,
For eye and mind, the present and the past;"
(W., Why should the Enthusiast, 11 f., S. 463).
„A mighty unison of streams!
Of all her Voices, One!"
(W., Loud is the Vale! 3 f., S. 581).
„Body, heart, and soul in union,"
(W., You have heard 63, S. 140).

„Body" und „heart" repräsentieren durch das folgende „union" die psycho-physische Einheit der empirischen Erfahrungswelt, während das hinzukommende „soul" diese empirische Einheit in die transzendentale Sphäre erhebt.

Auch die Identität der verschiedenen Sinneswelten in der Synästhesie kommt hier zum Ausdruck.

„And every motion, odour, beam, and tone,
With that deep music is in unison:"
(Sh., Epipsychidion 453 f., S. 416).

## § 17. Die Präpositionen „in" und „within" als Vermittler der integrierten Einheit.

Durch das Streben zur Totalität, zur Ineinanderordnung der Bildelemente spielen die Präpositionen „in, within, into" eine große Rolle in der romantischen Sprache. Sie verbinden die Kontraste zur Einheit, ohne die Verschiedenheit und die Vielheit aufzuheben.

Bei Wordsworth ist die Formel „each in each" zur Bezeichnung dieser integrierten Einheit beliebt:

„. . . . . her sunny glades
And shady groves in studied contrast — each,
For recreation, leading into each:"
(W, The Excursion 4. 590 ff., S. 810).
„Each lost in each, that marvellous array"
(W., The Excursion 2. 857, S. 784).
„Imagination having been our theme,
So also hath that intellectual Love,
For they are each in each, and cannot stand
Dividually. (W., The Prelude 14. 206 ff., S. 749).

Shelley bevorzugt „all in each":

„Mistake me not! All is contained in each."
(Sh., Hellas 792, S. 466).
„. . . . Accuser, witness, judge,
What, all in one?"
(Sh., The Cenci 5. 2. 174 f., S. 323).

Dieses „all in each" entspricht im gewissen Sinne der Hendiadyoin-Form „each and all", die ich später noch behandeln werde (§ 21). Bei Coleridge findet sich dagegen häufiger „all in all"[3]):

[3]) Auch bei Wordsw. findet sich einmal „all in all" (Tintern Abbey 72 ff., S. 206): „For nature then . . . . . / To me was all in all . . . ".

„God its Identity: God all in all!"
(C., Religious Musings 44, S. 111).
„God in God immanent, the eternal Word,
. . . . . .
A Being of Substance; God impersonal,
Yet in all worlds impersonate in all,"
(C., The Destiny of Nations, Draft I, 48 + 54 f., [S. 523).

„. . . . . which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself."
(Coleridge, Frost at Midnight 60 ff., S. 242).

Die Ineinanderschau von einheitlichen und summativen Bildelementen wird auch in bezug auf Baumgruppen und Blumen durch „in" vermittelt:

„Violets in families!"
(W., Let thy wheel-barrow . . 20, S. 157).
„And birch-trees risen in silver colonnade."
(W., Sole listener, 8, S. 377).

In bezug auf lebende Wesen:

„. . . that we were brothers all
In honour, as in one community,"
(W., The Prelude 9. 227 f., S. 713).
„Two fathers in one father:"
(W., The Brothers 230, S. 99).
„. . . we shall be one
Spirit within two frames,"
(Sh., Epipsychidion 573 f., S. 418).

Die Synthese der Kontraste und Gegensätze wird seltener durch „in" dargestellt. Bei Coleridge findet sich:

„The Night-mare Life-in-Death was she,"
(C., The Ancient Mariner 193, S. 194).

„In" als Vermittler der Zusammenschau von akustischen und optischen Sinnesreizen:

„A light in sound, a sound-like power in light,"
(C., The Eolian Harp 28, S. 101).

Auch „within" dient demselben Zwecke: Nur handelt es sich hier fast immer um eine mehr quantitative Ineinanderordnung von zwei Repräsentanten ein und derselben Gattung. Diese Verbindung läßt sich im gewissen Sinne mit der Reihe vergleichen.

„Why sleeps the future, as a snake enrolled,
Coil within coil, at noon-tide? . . . . ."
(W., Vers 1 f., S. 452).
„. . . . . here then has been to him
Retreat within retreat, a sheltering-place
Within how deep a shelter!"
(W., The Excursion 2. 445 ff., S. 778).

„. . . . . unison:
Which is a soul within the soul . . .“
(Sh., Epipsychidion 454 f., S. 416).

„A sphere, which is as many thousand spheres,
. . . . . .
Ten thousand orbs involving and involved,
Purple and azure, white, and green, and golden,
Sphere within sphere;“
(Sh., Prometheus Unb., 4. 238 + 241 ff., S. 256).

Bei letzterem Beispiel zeigt sich, daß durch die Ineinanderordnung zugleich auch Passivität und Aktivität zur Einheit verschmolzen werden. Es läßt sich deshalb bei diesen Formen nicht feststellen, welches der durchdrungene oder durchdringende Teil ist. Durchdringung und Durchdrungensein werden hier identisch. Diese Integration von Passivität und Aktivität in Verbindung mit „into“ findet sich übrigens auch bei Wordsworth als Abschluß einer Aufzählung von verschiedensten Merkmalskomplexen.

(Aufzählung)
„. . . . . taught to melt
Into each other their obsequious hues,
Vanished and vanishing in subtle chase,“
(The Prelude 8. 88 ff., S. 700.)

Durch das Streben zur Ineinanderordnung gewinnen auch weiterhin die adjektivischen Partizipia Perfekti, besonders in Verbindung mit den Präfixen in-, im-, en-, em-, eine große stilistische Bedeutung. Hauptsächlich bei Shelley und Coleridge finden sich diese Formen:

„star-inwoven tapestries“
(Sh., Hymn of Apollo 2, S. 606).

„flower-inwoven crowns“
(Sh., The Revolt of Islam 1860, S. 82).

„reed-inwoven cot,“
(Sh., Marenghi 95, S. 563).

„spell-inwoven clouds“
(Sh., The Revolt of Islam 589, S. 52).

„flower inwoven soil divine“
(Sh., Prometheus Unb. 3. 1. 27, S. 239).

„heaven, star-impearled,“
(Sh., Marenghi 131, S. 564).

„A cloud-encircled meteor“
(Sh., Letter to Maria Gisborne 207, S. 363).

„rock-embosomed lawns,“
(Sh., Prometheus Unb., 1. 120, S. 207).

„flower-embroider'd web“
(C., As oft mine eye 44, S. 105).

„flower-entangled Arbour“
(C., O thou wild Fancy 59, S. 53).

## § 18. Die Identifizierung der Mannigfaltigkeit durch das Zahlwort „one".

In § 3 habe ich schon auf die Bedeutung der Zahl „myriad" für den romantischen Stil als extremste Vorstellung einer Quantität hingewiesen. Eine noch viel größere Bedeutung gewinnt aber das Zahlwort „one" bei allen Romantikern. Auch hier wird wieder die Vorstellung „one" mit neuem Sinn erfüllt. Es dient nicht mehr als Zahlwort, um eine Einheit von der Vielheit abzugrenzen, sondern es gewinnt einen höheren Sinn und wird zum Repräsentanten der romantischen Synthese. So bekommt es einen unique-universalen Bedeutungsgehalt und begreift Endlichkeit und Unendlichkeit in sich.

„And all their many-mingled influence blend,
If equal, yet unlike, to one sweet end; —"
(Sh., Epipsychidion 358 f., S. 414).

Vom sprachlich-psychoologischen Gesichtspunkt aus wird „one", im Gegensatz zu dem rein quantitativen „myriad", zum extremsten Repräsentanten der quantitativ-qualitativen Totalität. Wie obiges Beispiel zeigt, vollzieht es die Einheit innerhalb eines komplizierten Gesamtkomplexes.

Sehr oft findet sich „one" in Verbindung mit den in § 16 und 17 besprochenen Stilmitteln. Sehr oft wäre es also gar nicht nötig, es hinzuzufügen. In vielen Fällen findet sich aber die sprachliche Objektivation der Ineinanderordnung durch „in", durch das Verbum synthetischen Bedeutungsgehalts und durch „one", um mit aller Klarheit und Deutlichkeit die Vorstellung der Ganzheit zum Ausdruck zu bringen.

„Till into one loved vision all things melt."
(W., The sun is couched 28, S. 454).

Das ontologische „one" wird hier von dem formalen geschieden, indem es zum Repräsentanten des All-Einen wird.

Es muß aber immer wieder betont werden, daß es sich bei den englischen Romantikern um keinen r e i n e n Pantheismus handelt, sondern um einen Pan e n theismus. Der Romantiker vermag mittels der Imagination in die transzendentale Sphäre vorzudringen, wo Gott mit der Natur identisch wird. Aber auch hier bleibt ihm im Gegensatz zum Pantheismus das wahre Wesen Gottes verborgen, denn der transzendente Gott ist mit irdischem Maßstab nicht mehr zu erfassen. Er behält trotz der Einheit seine Selbständigkeit. (Vgl. Coleridge, The Destiny of Nations, Draft I, 44 ff., S. 523):

„. . . . . Howe'er this be,
Whether a dream presumptious, caught from earth
And earthly form, or vision veiling Truth."

Nur der Saum des Kleides Gottes kann von uns in der Natur erkannt werden.

„Absolute Infinite, whose dazzling robe
Flows in rich folds, and darts in shooting Hues
Of infinite Finiteness!"
(C., The Destiny of Nations, Draft I. 56 ff., S. 523).

Wir haben also zwischen dem „Absolute Infinite" und der „infinite Finiteness" zu unterscheiden. Letztere stellt die Totalität von Seiendem und dem Absoluten dar. Es zeigt sich nun, daß sich „one" in der Mehrzahl der Fälle auf die transzendentale „infinite Finiteness" bezieht, besonders wenn es von den Romantikern als sprachliches Aequivalent für den Gottesbegriff oder zur Erläuterung desselben in Anspruch genommen wird.

„The absolute, the world-absorbing One,"
(W., Though joy attend 7, S. 392).
„Single and one, the omnipresent God,"
(W., The Excursion 4. 652, S. 811).
„The whole one Self! Self, that no alien knows!
Self, far diffused as Fancy's wing can travel!"
(C., Religious Musings 154 f., S. 115).
„. . . . . But 'tis God
Diffused through all, that doth make all one whole;"
(C., Religious Musings 130 f., S. 114).
„And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?"
(C., The Eolian Harp 44 ff., S. 102).
„God in God immanent, distinct yet one!"
(C., The Destiny of Nations, Draft II. 8, S. 524)
„one intense Diffusion, one serene Omnipresence,"
(Sh., Epipsychidion 94 f., S. 408).

Alle Dinge werden in diesem „one" identisch, erhalten aber ihre Individualität.

„All things by a law divine
In one spirit meet and mingle."
(Sh., The fountains mingle 6 f., S. 578).
„And the wild odour of the forest flowers,
The music of the living grass and air,
The emerald light of leaf-entangled beams
Round its intense yet self-conflicting speed,
Seem kneaded into one aëreal mass
Which drowns the sense."
(Sh., Prometheus Unb. 4. 256 ff., S. 256).

Man beachte auch hier wieder die Synästhesien. Die Aufzählung, in welcher Erscheinungen aus den verschiedensten Sinnesgebieten enthalten sind, wird zum Schluß durch das „one" in ein harmonisches Ganzes verwandelt.

Aehnlich:

„Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one."
(Sh., The keen stars were twinkling, 22 ff., S. 666).

Auch die Synthese von Sinnesempfindungen, Denken und Fühlen (= Imagination) wird wieder durch diese syntaktische Form dargestellt.

„Was it one moment that confounded thus
All thought, all sense, all feeling, into one
Unutterable power,"
(Sh., The Revolt of Islam 2641 ff., S. 101).

Besonders gern werden wieder die verschiedenen Elemente der Landschaft durch „one" zusammengeschaut:

„Where earth and heaven do make one imagery;"
(.W, O Thou! whose fancies 10, S. 88).
„. . . . . and preach,
Though mute, of all things blending into one."
(W., The wind is now 13 f., S. 387).
„With distant prospect among gleams of sky
And clouds, and intermingling mountain-tops,
In one inseparable glory clad,"
(W., The Prelude 10, 517 ff., S. 725).
„Where the Earth and Ocean meet,
And all things seem only one"
(Sh., Best and brightest, come 67 f., S. 662).

Die Einzelheiten der Landschaft fließen hier ineinander über und geben dem Ganzen das romantische Fluidum („one inseparable glory").

„While birds, and butterflies, and flowers,
Make all one band of paramours,"
(W., Beneath these fruit-tree boughs 17 f., S. 159).

Tierwelt und Pflanzenwelt ergeben eine Einheit.

„When universal nature breathed
As with the breath of one sweet flower,"
(W., Where are they now, 15 f., S. 191).

Die einzelne Blume wird hier zum Symbol der absoluten Totalität. Das Universum offenbart sich im Einzelnen.

„And to my brain the boundless world now shrank
Into one thought — one image — yes, for ever!"
(Sh., The Revolt of Islam 491 f., S. 49).

Ähnliches bei der Beschreibung eines Sonnenaufganges:

„And then — as if the Earth and Sea had been
Dissolved into one lake of fire, . . . . . ."
(Sh., Julian and Maddalo 80 f., S. 187).

Hierzu gehört die Totalität der Farben und Töne. Besonders Wordsworth hebt immer wieder die Ganzheit der Farbwirkung durch „one" hervor.

„Of flowers that with one scarlet gleam
Cover a hundred leagues, . . . . ."
(W., When Ruth was left 64 f., S. 193).

Die einzelnen Blumen wirken so als Flecke, die ineinander überfließen und wiederum das einheitliche Fluidum („one scarlet gleam"), die Stimmung der romantischen Landschaft ergeben.

Aehnlich:

„These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
. . . . . .
Are clad in one green hue, and lose themselves“
(W., Tintern Abbey 11 ff., S. 206).

„Small circles glittering idly in the moon,
Until they melted all into one track
Of sparkling light.“
(W., The Prelude 1, 365 ff., S. 637).

Auch bei Southey findet sich gelegentlich eine ähnliche Auffassung:

„From whose four sides the bordering gems unite
Their harmonising rays,
In one mid fount of many-colour'd light.“
(Kehama 19. 139 ff., S. 87).

Besonders interessiert sind alle Romantiker für die Vorstellung eines Chorgesanges oder Sprechchors. Die Verschiedenheit der Töne in einer Harmonie wird hier zum Symbol des romantischen Lebensgefühls:

„. . . . . a solemn voice,
Or several voices in one solemn sound,“
(W., The Excursion 2. 373 f., S. 777).
„. . . . . the words rebound
Until all voices in one voice are drowned;“
(W., A Roman Master stands 4 f., S. 312).

„Which bears one sound of many voices past,“
(Sh., The Revolt of Islam 1634, S. 77).
„. . . . . — a gathering shout
Bursts like one sound from the ten thousand streams
Of a tempestuous sea:“
(Sh., The Revolt of Islam 4531 ff., S. 146).
„To hear one sound of many made, . . .“
(Sh., The Revolt of Islam 2064, S. 87).

Bei Southey wirken diese Vorstellungen wegen der Plötzlichkeit ihres Einsatzes oft romanesk. Hier ist die dualistische Spannung noch nicht ausgeglichen:

„Innumerable had lifted up one shout;
Nor if the infernal firmament
Had in one unimaginable burst
Spent its collected thunders“
(Kehama 24. 38 ff., S. 203).

Besonders häufig kommt die romantische Auffassung des „one“ in bezug auf die organische Ganzheit der Menschheit zum Ausdruck:

„. . . . : . . . . to know ourselves
Parts and proportions of one wondrous whole!“
(C., Religious Musings 127 f., S. 113 f.).

„That as one body seems the aggregate
Of atoms numberless, each organiz'd;
So by a strange and dim similitude
Infinite myriads of self-conscious minds
Are one all-conscious Spirit, which informs
With absolute ubiquity of thought
. . . . . .
All his involved Monads, . . . ."
(C., The Destiny of Nations 40 ff., S. 133).

Obige Stelle beweist, daß das Individuum nicht in dem „one" untergeht, sondern daß es „self-conscious" bleibt. (Vgl. Wesen, S. 63). Die individuelle Idee nimmt hier an der allgemeinen Idee teil.

Die Totalität der individuellen Ideen der Menschheit oder einer Nation wird so zum Ideal des Romantikers:

„Add also, that among the multitudes
Of that huge city, . . . . . ."
. . . . . more than elsewhere
Is possible, the unity of man,
One spirit over ignorance and vice
Predominant in good and evil hearts:
One sense for moral judgments, as one eye
For the sun's light. The soul when smitten thus
By a sublime idea, whencesoe'er
Vouchsafed for union or communion,"
(W., The Prelude 9. 665 ff., S. 709).
„. . . . . they had yet
One spirit ruling in each heart;"
(W., The Prelude 9. 130 f., S. 711)
„Resolving, (this a free-born Nation can)
To have one Soul,"
(W., Come ye — who, 17 f., S. 310).
„Where far over the world those vapours roll,
Which blend two restless frames in one reposing soul?"
(Sh., The Revolt of Islam 2657 f., S. 101).
„Till every land from pole to pole
Shall boast one independent soul!
(C., Destruction of the Bastile 37 f., S. 11).
„The cattle are grazing,
Their heads never raising;
There are forty feeding like one!"
(W., The Cock is crowing 8 ff., S. 190).

Im letzten Beispiel zeigt sich deutlich die allheitliche Auffassung von „one". Es bedeutet hier sowohl die Tätigkeit des einzelnen Individuums, wie auch den Gesamteindruck aller Individuen zusammen.

Der Glaube an die „soul of things" läßt auch die Sachsphäre zu einer organischen Einheit verschmelzen. So schreibt Wordsworth über die Bevölkerung von London:

„Living amid the same perpetual whirl
Of trivial objects, melted and reduced
To one identity, by differences
That have no law, no meaning, and no end —"
(W., The Prelude 7. 725 ff., S. 698).

Der Mensch nach seinem Tode und die Natur ergeben eine Einheit, die auch durch das „one" sprachlich objektiviert wird. Ich erinnere hier nur an Shelley's Ausspruch über Keats:

„He is made one with Nature:"
(Adonais 370, S. 436).

„One" ist also bei den Romantikern kein einfaches Zahlwort, sondern der intensivste sprachliche Repräsentant für alle Arten der Totalitätsvorstellung.

### § 19. „At once" als vereinheitlichender Faktor einer Aufzählung.

In Verbindung mit „one" gewinnt auch „at once" eine große Bedeutung in der romantischen Sprache. Wir müssen hier zwischen einem romanesken und einem romantischen „at once" unterscheiden. Das romaneske „at once" betont die Plötzlichkeit einer eintretenden Vorstellung, den Kontrast. Diese Vorstellungen finden sich bezeichnenderweise sehr oft bei Southey:

„At once they knelt; with one accord they cried,
For us, and for our seed! with one accord
They cross'd their fervent arms"
(Roderick 12, 200 ff., S. 268).

Das romantische „at once" wird zum Vermittler der Totalität, indem es eine Mannigfaltigkeit als einheitlichen Gesamtkomplex darstellt. Nicht mehr die Summe einzelner Wahrnehmungen, sondern ihre integrierte Koexistenz steht im Mittelpunkte des Interesses. So schreibt Coleridge: „How opposite to nature and the fact to talk of the one moment of Hume, of our whole being an aggregate of successive single sensations, who ever felt a single sensation? Is not every one at the same moment conscious, that there coexist a thousand others?" (Anima Poetae, 102)[4]).

Der Romantiker liebt also nicht die Plötzlichkeit, das blitzartige, mehr impressionistische Erfassen der Natur, sondern er zieht vor, sich auf die Dinge der Natur zu konzentrieren, sich einzufühlen in das Wesen der Dinge, bis sich alles zu einer einzigen Vision, zu einer einzigen feierlichen Symphonie verdichtet. Dort liegt aber die gleichzeitige Apperzeption des die Einheit und Vielheit umfassenden Gesamtkomplexes, welche die tiefere Bedeutung des „romantischen" „at once" ausmacht. Nach Coleridge (Kubla Khan 23, S. 297) könnte man diese Ablehnung der quantitativen Zeitmessung mit der Hendiadyoinform: „at once and ever" bezeichnen. Es handelt sich hier um eine innere Zeit, die durch die Ueberwindung der quantitativen Gegensätze rein qualitativ wird. Das Zeitlich-Ueberzeitliche, die ewige Gegenwart, das

[4]) Zitiert nach Erika v. Siebold, a. a. O., S. 224.

Simultan-Sukzessive stellt hier die Eigenart romantischer Apperzeption dar, welche im gewissen Sinne der „durée réelle“ von Bergson gleichkommt.

Sehr deutlich zeigt sich diese Auffassung bei Keats:

„Each family of rapturous hurried notes,
That fell, one after one, yet all at once,
Like pearl beads dropping sudden from their string:“
(K., Hyperion 2. 282 ff., S. 270 f.).

Diese sprachliche Bedeutung des „at once“ gilt aber ganz besonders für Wordsworth und Coleridge.

Interessant ist bei Wordsworth die Totalität des Ortes, dargestellt durch „at once“:

„Here, nowhere, there, and everywhere at once.“
(W., The Prelude 5. 533, S. 673).
„Here, there, and in all places at one hour.“[5])
(W., Advance — come forth 14, S. 315).
„At once far off, and near.“
(W., O Blithe New-comer! 8, S. 183).

„At once“ steht hier einer Aufzählung von adverbialen Bestimmungen des Ortes gegenüber und faßt sie zu einer Einheit zusammen.

Diese Zusammenfassung findet sich besonders in bezug auf die Natur:

„I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
. . . . . .
Ten thousand saw I at a glance,“
(W., Vers 1 ff., S. 187).
„Never did fifty things at once
Appear so lovely, never, never; —“
(W., Peter Bell 71 f., S. 237).

Besonders aber die Aufzählung qualitativ verschiedener Elemente wird durch „at once“ vereinheitlicht.

„. . . . . such delight I found
To note in shrub and tree, in stone and flower,
That intermixture of delicious hues,
Along so vast a surface, all at once,
In one impression, by connecting force
Of their own beauty, imaged in the heart.“
(W., Amid the smoke of cities 45 ff., S. 147).
„Thou shalt, at one glance, behold
The daisy and the marigold;
White-plum'd lillies, and the first
Hedge-grown primrose that hath burst;
Shaded hyacinth, alway
Sapphire queen of the mid-May;

[5]) „At once“ entspricht hier seiner stilistischen Bedeutung nach dem „one hour“.

And every leaf, and every flower
Pearled with the self-same shower." etc
(K., Fancy 47—54, S. 238).

Die Aufzählung der differenzierten Mannigfaltigkeit erweckt hier einen einheitlichen Eindruck durch die Hinzufügung des „at one glance".

Aehnliches auch bei Coleridge:

„At every step it widen'd to my sight —
Wood, Meadow, verdant Hill, and dreary Steep,
Following in quick succession of delight, —
Till all — at once — did my eye ravish'd sweep!"
(As late I journey'd 5 ff., S. 11).

Wir sehen an letzterem Beispiel, wie Coleridge durch die überzeitliche Auffassung von der Koordination („in quick succession") zur Ineinanderordnung der Mannigfaltigkeit („at once") fortschreitet.

„'Tis sweet to hear a brook, 'tis sweet
To hear the Sabbath-bell,
'Tis sweet to hear them both at once,
Deep in a woody dell."
(C., The Three Graves 492 ff., S. 283).
„And growing grasses sparkle gay
At once with Sun and rain."
(C., Recantation 5 f., S. 299).
„Behold the dark green file of long lank weeds,
That all at once (a most fantastic sight!)
Still nod"
(C., Well, they are gone, 17 ff., S. 179).
„. . . . . Sun, that at once
Dawns, rises, sets and crowns the Height of Heaven,"
(C., The Destiny of Nations, Draft I, 49 f., S. 523).

Letzteres Beispiel gibt durch die Koordination der Verben die Mannigfaltigkeit der Phasen, welche die Sonne durchläuft. Diese Phasen werden durch das „at once" zu einem simultan-sukzessiven Ganzen zusammengeschaut. Aehnlich werden die Kontraste durch „at once" aufgelöst:

„Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroyings, all at once
Pour into the wide hollows of my brain,"
(K., Hyperion 3. 114—17, S. 278).
„. . . and make me sick
Of joy and grief at once."
(K., Hyperion 2. 288 f., S. 271).
„At once a vision and reality."
(C., To know, to esteem, 27, S. 411).
„. . . . . a voice,
That seems at once to laugh and chide —"
(C., The Sun is not yet risen, 177 f., S. 475).

„. . . . . one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?"
(C., The Eolian Harp, 47/48, S. 102).
„Go thou to Rome, — at once the Paradise,
The grave, the city, and the wilderness;"
(Sh., Adonais 433 f., S. 437).
„In London, that great sea, whose ebb and flow
At once is deaf and loud, . . . . . "
(Sh., Letter to Maria Gisborne 193 f., S. 362).
„Of these was neither, and was both at once."
(W., Prelude 5, 125, S. 667).

Auch in der deutschen Romantik gewinnt diese Art des „Zugleich" an Bedeutung. Novalis hörte, tastete und sah zugleich[6]), und Friedrich Schlegel[7]) verherrlicht es in der „Lucinde" mit den Worten: „O schönes, herrliches Zugleich!"

### § 20. Die sprachlichen Aequivalente der dualen qualitativen Totalität.

Die Totalität einer Vorstellung erstreckt sich nur über das Gebiet der Quantität. Wie schon in der Einleitung gezeigt wurde, ist deshalb, psychologisch gesehen, die Vorstellung einer reinen qualitativen Totalität nicht möglich. Sie hört bei einer dualen qualitativen Ganzheit auf. Diese Vorstellung möchte ich qualitativ-(quantitativ) nennen, da hier die Quantität schon sehr in den Hintergrund des Bewußtseins tritt. In der Sprache der empirischen Erfahrungswelt wird dieser Dual zum großen Teil durch die Antithese oder den Kontrast dargestellt. Der Romantiker dagegen versucht auch diese Antithese synthetisch durch die Imagination zu überwinden.

### § 21. Das qualitative Hendiadyoin als Repräsentant der dualen Totalität.

Ich habe schon gezeigt, wie sich die Synthese von Kontrasten und Gegensätzen sprachlich schon in der vorhergehenden qualitativ-quantitativen Kategorie ankündigt, d. h. zuweilen schon durch „at once" und durch das Verbum synthetischen Bedeutungsgehalts dargestellt wird. Der typische Repräsentant für die Synthese der Kontraste wird nun das qualitative Hendiadyoin (psychologische Grundlegung, s. Stilistik, S. 164), welches einen qualitativen Dual darstellt, durch den abstrakte Begriffe dadurch anschaulich gemacht werden, daß sie in Gegensätzen auseinandergelegt werden.[8]) Jedes einzelne Moment eines Vorstellungskomplexes kann so in anschaulicher Weise emphatisch betont werden[9]), trotzdem im Bewußtsein die Vorstellung der Einheit als Oberton mitschwingt. Das Hendiadyoin stellt also eine Erweiterung der Funktion des pars-pro-toto dar, indem es an Stelle des einen Teils zwei verschiedene oder gegensätzliche Teile als sprachliche Aequivalente eines Gesamtkomplexes setzt.

[6]) Zitiert nach Erika v. Siebold, a. a. O., S. 36.
[7]) Ausgewählte Werke. Bln. 1922. S. 292.
[8]) Vgl. Stilistik, S. 62.
[9]) Vgl. Stilistik, S. 168.

Viele Merkmale weisen darauf hin, daß in den folgenden Belegen die sprachlich koordinierten Kontraste als Einheiten gesehen werden. Zum Beweise seien zwei poetische Formulierungen dieser Anschauung angeführt:

„. . . . the immortal spirit grows
Like harmony in music; there is a dark
Inscrutable workmanship that reconciles
Discordant elements, makes them cling together
In one society."
(W., Prelude 1, 340 ff., S. 637).
„Perhaps 'tis pretty to force together
Thoughts so all unlike each other;"
(C., Christabel 666 f., S. 235).

Deutlich zeigt sich an diesen beiden Beispielen, daß man die sprachlich koordinierten Kontraste bei den Romantikern als Hendiadyoinformen zu werten hat. Das sprachliche Nebeneinander entspricht hier einem wirklichen Ineinander. Erika v. Siebold (a. a. O., S. 229) nennt diese Art: „Die unkoordinierte Nebeneinanderstellung", bei der sich „die Parallelität nur ahnen läßt."

Das Ineinander läßt sich naturgemäß sprachlich schwer darstellen. So greift der Romantiker zu einer repräsentativen Koordination, um seine Werte zum Ausdruck zu bringen. Die Kontraste ergänzen sich hier durch die Gemeinsamkeit des Entgegengesetzten zu einem Ganzen, welches sämtliche Entwicklungsstufen und Uebergänge zwischen den beiden Polen in sich faßt. Das beweist deutlich die folgende Aeußerung von Wordsworth:

„Impotent wish! which reason would despise
If the mind knew no union of extremes,
No natural bond between the boldest schemes"
(Arran! a single-crested . . 9 ff., S. 471).

Durch diese Synthese von ideeller Einheit und sprachlich zum Ausdruck gebrachter Polarität gewinnt das Hendiadyoin einen ungeheuren Stilwert in der Romantik. (Vgl. Stilistik, S. 167). Die höchsten, meistens symbolisch aufgefaßten Werte werden durch diese sprachliche Form zum Ausdruck gebracht.

Das qualitative Hendiadyoin kommt in der romantischen Sprache zunächst durch die Verbindungen „one and all" oder „each and all" zum Ausdruck:

„Strawberry-blossoms, one and all,
We must spare them — here are many:
Look at it — the flower is small,"
(W., That is work of waste and ruin — 3 ff., S. 79).
„The horse and horseman are a happy pair;
. . . . . .
But horse and man are vanished, one and all;"
(W., The Knight had ridden down 10 + 15, S. 200).
„Grievously are we tantaliz'd, one and all —"
(K., Otho the Great 5. 5. 1, S. 417).

Wie bei „vas et aurum" ist die Koordination von „one and all" nur ein sprachliches Mittel, um die Ineinanderordnung der Teile eines Ganzen besser zum Ausdruck zu bringen. Das Ganze wird hier der Anschaulichkeit halber in seine extremsten Teile, Einheit und Vielheit, zerlegt.

Dasselbe gilt auch für die Lieblingsvorstellung von Wordsworth: „each and all"[10]).

„A Humming Bee — a little tinkling rill —
A pair of falcons wheeling on the wing,
In clamorous agitation, round the crest
Of a tall rock, their airy citadel —
By each and all of these the pensive ear
Was greeted,"
(W., The Excursion, 3. 1 ff., S. 786).

„For each and all of us, together joined
In course of nature under a low roof
By charities and duties"
(W., Among a grave fraternity 20 ff., S. 510).

„In which every sound, and odour, and beam,
Move, as reeds in a single stream;
Each and all like ministering angels were
For the Sensitive Plant sweet joy to bear,"
(Sh., The Sensitive Plant 1. 92 ff., S. 585 f.).

Durch eine ähnliche Ineinanderschau von Einzelnem und Allgemeinem sind auch die folgenden Belege zu erklären:

„Making man what he is, creature divine,
In single or in social eminence,"
(W., The Prelude 10, 424 f., S. 724).

„Fair dwellings, single, or in social knots;"
(W., The Excursion 5. 88, S. 823).

„Man walked; and when and wheresoe'er he moved,
Alone or mated, solitude was not."
(W., The Excursion 4, 632 f., S. 810).

„Now mixed, now one by one."
(C., The Ancient Mariner 357, S. 200).

„Men, women, rich and poor, in the cool hours,
Shuffled their sandals o'er the pavement white,
Companion'd or alone;"
(K., Lamia 1. 355 ff., S. 180).

Diese Zusammenschau von Individuum und Summe zu einer Ganzheit wird am besten von Shelley in der „Dedication" zu „Peter Bell the Third" charakterisiert (S. 342), wo es sich um drei verschiedene Auffassungen des Peter Bell handelt, die eine Einheit bilden: „There is this particular advantage in an acquaintance with any one of the Peter Bells, that if you know one Peter Bell, you know three Peter Bells; they are not one, but three; not three, but one."

Aehnliches findet sich auch im „Prometheus Unbound" 4. 238 (S. 256):

[10]) Vgl. auch W. (There is a Thorn 207. S. 200): „But all and each agree".

„A sphere, which is as many thousand spheres,"
oder bei Wordsworth (The Excursion 1. 430 f., S. 762):
„like a Being made / Of many Beings,"

Auch die Totalität der Ausdehnung kommt auf ähnliche Weise durch das Hendiadyoin zum Ausdruck:

„I looked upon the hill both far and near,"
(W., The Knight had ridden down 113, S. 202).
„The shade and light, both there and everywhere,"
(W., Beguiled into forgetfulness 17, S. 508).

Auch die Zwillingsform „day and night" ist keine einfache Summation mehr. Der ewige Wechsel von Hell und Dunkel, Tag und Nacht wird hier durch die beiden verschiedenen Glieder in seiner Allheit erschaut:

„For ever, day and night, we two were ne'er
Parted,"
(Sh., The Revolt of Islam 2. 902 f., S. 59).
„Day and night, day and night,"
(Sh., Rosalind and Helen 284, S. 169).
„Day and night, and night and day,"
(Sh., Many a green isle 5, S. 550).
„Mine was it in the fields both day and night,
And by the waters, all the summer long."
(W., Wisdom and Spirit of the universe 23 f., S. 89).

Ähnlich verhält es sich mit allen anderen Zwillingsformen, durch welche die verschiedenen Elemente einer mannigfaltigen Gesamtheit erfaßt werden (vgl. Stilistik S. 62):

„And rich and poor, and young and old, rejoice"
(W., The Excursion 5, 105, S. 824).
„Over earth and ocean, with gentle motion,
(Sh., The Cloud 21, S. 595).
„With nature's ebb and flow, . . ."
(Sh., Alastor 653, S. 28).
„Trampling down both flower and weed,
Man and beast, and foul and fair,"
(Sh., Prometheus Unb., 1. 784 f., S. 222).
„Man, who wert once a despot and a slave;
A dupe and a deceiver . . . . . "
(Sh., Prometheus Unb., 4. 549 f., S. 263).
„Tumult and peace, the darkness and the light —
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;"
(W., The Prelude 6, 635 ff., S. 684).

Und von diesem Gesichtspunkt aus muß man auch die Gedichte „A Song of Opposites" von Keats (S. 300) und „A Character" von Wordsworth (S. 482) verstehen. Beide Gedichte bestehen beinahe nur aus solchen Hendiadyoinformen:

„I marvel how Nature could ever find space
For so many strange contrasts in one human face:

There's thought and no thought, and there's paleness and
And bustle and sluggishness, pleasure and gloom. [bloom
There's weakness, and strength both redundant and vain;
. . . . . .
There's indifference, alike when he fails or succeeds,
And attention full ten times as much as there needs;
. . . . . .
Such an odd such a kind happy creature as he."
(W., 1—5, 9—10, 20).

Die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichtes werden hier durch den Kontrast auseinandergelegt, um das einheitliche Wesen der einzelnen Gesichtszüge anschaulicher hervortreten zu lassen. Die Aufzählung der Kontraste wird aber schon am Anfang des Gedichtes durch „one" zur organischen Einheit aufgelöst. Die Teile treten also schon a priori zugunsten eines Gesamtmotivs zurück.

Aehnlich bei Keats:

„Welcome joy, and welcome sorrow,
Lethe's weed and Hermes' feather;
Come to-day, and come to-morrow,
I do love you both together!" (1—4)
. . . . . .
„Fair and foul I love together." (7)
. . . . . .
Dancing music, and music sad,
Both together, sane and mad;
Muses bright and muses pale;
Sombre Saturn, Momus hale; —
Laugh and sigh, and laugh again;
Oh the sweetness of the pain! (18—23)
. . . . . .
Let me see; and let me write
Of the day, and of the night —
Both together: —" (26—28)

Die „Opposites" sind aber bei Keats auch nur qualitative Zwillingsformen, die einen Zusammenhang als Ganzes erfassen Die mehrmalige Wiederholung von „together" weist darauf hin.

Auch die Totalität der Sinneswelt wird gern durch das Hendiadyoin wiedergegeben. Hier ist es natürlich schwer, im einzelnen zu entscheiden, ob ein solches vorliegt oder nicht. Ich bringe deshalb nur solche Beispiele, die von E. v. Siebold (a. a. O., S. 231) als Synästhesien gewertet wurden, oder bei denen sich im weiteren Satzzusammenhang noch die Identität erkennen läßt.

Besonders Shelley ist es, der das Hendiadyoin oft anwendet, um die vom romantischen Totalitätsbewußtsein verursachte Ineinanderordnung zum Ausdruck zu bringen.

So berechtigt das häufige Vorkommen der Zwillingsform „light and music" zu der Annahme, daß es sich hier um eine Einheit handelt.

„Whose waters like blithe light and music are,"
(Sh., Epipsychidion 59, S. 408).

Aehnlich mit den Verbindungen „silence and twilight":

„Silence and Twilight here, twin-sisters . . ."
(Sh., Alastor 455, S. 24).

„Silence and Twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yon obscurest glen."
(Sh., A Summer Evening Churchyard 5—6, S. 520).

Aehnlich mit „light and odour":

„For each one was interpenetrated
With the light and the odour its neighbour shed,"
(Sh., The Sensitive Plant 66 f., S. 585).

„Laden with light and odour, . . ."
(Sh., The Sensitive Plant 84, S. 585).

„A motion and a spirit, that impels"
(W., Tintern Abbey 100, S. 207).

Bei letzterem Beispiel[11]) ist es leichter, die Hendiadyoinform zu identifizieren, da sie im weiteren Zusammenhang des Satzes als Einheit gewertet wird.

Aehnlich wird gern die Synthese der Gegensätze durch das duale Hendiadyoin zum Ausdruck gebracht. Wordsworth weist direkt darauf hin (The Prelude 14, 286 ff., S. 750):

„The incumbent mystery of sense and soul,
Of life and death, time and eternity,
Admitted more habitually a mild
Interposition — a serene delight
In closelier gathering cares, such as become
A human creature, . . ."

Gerade die letzten Zeilen zeigen, daß die Gegensätze der ersten Zeile als Hendiadyoinform gewertet werden sollen, und so werden auch die stereotypen Redensarten „body and soul" und „earth and heaven" in neuem Sinne der Ganzheit erlebt. Hier liegen die Gründe, weshalb diese Formeln eine so häufige Anwendung in der romantischen Sprache gefunden haben.

Shelley weist wieder mit großer Entschiedenheit auf diese Ganzheit hin:

„Man is soul and body, formed for deeds"
(Sh., Queen Mab 4. 154, S. 768).

„Who reigns? There was the Heaven and Earth at first,"
(Sh., Prometheus Unb., 2. 4. 32, S. 233).

Im letzten Fall ist das Hendiadyoin wiederum daran zu erkennen, daß es das Verbum im Singular vor sich hat (vgl. Stilistik, S. 165).

Hierher gehören auch die poetischen Abwandlungen dieser Formeln:

„And I was laid asleep, spirit and limb,"
(Sh., Epipsychidion 295, S. 412).

„Body and mind in one captivity;"
(W., The Excursion 5. 605, S. 831).

[11]) Vgl. Stilistik, S. 168.

Bei der poetischen Abwandlung der alten Formen spielt auch die Alliteration eine Rolle, durch welche außerdem noch die ästhetische Einheit durch die lautliche Harmonisierung gefördert wird:

„Powers / Of soul and sense mysteriously allied,"
(W., The Excursion 3. 842 f., S. 798).

## § 22. Andere sprachliche Aequivalente der qualitativen Totalität.

Im folgenden sei noch kurz die sprachliche Darstellung der qualitativen Totalität weiter verfolgt.

Zunächst wird die Zusammenschau gern durch ein einfaches Kompositum wiedergegeben, welches ja dem Hendiadyoin sehr nahe steht (vgl. Stilistik, S. 165):

Bei Coleridge findet sich: „Virgin-Mother"
(The shepherds went 3 + 6, S. 338).

Bei Shelley: „star atoms" (Epipsychidion 505, S. 417).

Bei Wordsworth in der Vermischung der Sinnesgebiete[12]):
„A soft eye-music" (Airey-Force Valley 14, S. 184).

Bei Keats: „the atom-universe" (Hyperion 2. 183, S. 268).

Im letzteren Beispiel sind äußerste Extreme grammatischer Kategorien des Numerus, extremste Kollektivvorstellung als Repräsentant eines abstrakten Universalismus und extremste Individualvorstellung im atomistischen Sinne zu einer Einheit von makro-mikrokosmischen Wechselbeziehungen verschmolzen.

Die Ineinanderordnung der Kontraste zur Totalität geschieht weiterhin sehr oft durch Voranstellung eines kontrastierenden Adjektivs:

„the crowded solitude,"
(W., The Prelude 9. 9. S. 710).
„a peopled solitude"
(Sh., Many a green isle 226, S. 552).
„their harmonious disarray"
(Sh., Letter to Maria Gisborne 96, S. 360).
„A little noiseless noise"
(K., I stood tip-toe 11, S. 3).
„A living death"
(K., Hyperion 2. 281, S. 270).
„at quiet midnight humming,"
(C., My eyes make pictures, 35, S. 386).
„infinite Finiteness"
(C., The Destiny of Nations 58, Draft I, S. 523).
„positive Negation"
(C., The sole true Something 38, S. 431).

Nicht um bewußt paradoxe Vorstellungen handelt es sich hier, sondern um die romantische Tendenz, durch das Mittel der Imagination die Gegensätze: Tod und Leben, Realität und Negation, Endlichkeit und Unendlichkeit etc. als Ausdrucksformen eines göttlichen Ganzen zu apperzipieren.

---

[12]) Vgl. Erika v. Siebold.

Auch der Genitivus definitivus dient zur Verschmelzung der dualen Qualität:

„a music of tranquillity"
(W., Descriptive Sketches 363, S. 17).
„A wilderness of harmony;"
(Sh., Queen Mab 2. 79, S. 759).
(Sh., The Daemon of the World 1. 249, S. 6).

Der zweimalige Gebrauch derselben Vorstellung beweist das Interesse von Shelley für derartige Kombinationen.

Zuweilen wird auch der attributive Satzbau zum Vermittler der Totalität. Die überzeitliche, also sukzessiv-simultane Einstellung des romantischen Geistes erlaubt sowohl die sprachliche Gestaltung durch den attributiven, wie auch durch den prädikativen Satzbau, insofern dadurch die Einheit der Vorstellung gewahrt bleibt.

„O happy Earth! reality of Heaven!"
(Sh., Queen Mab, 9, 1 + 11, S. 787).
„The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end."
(W., The Prelude 6, 639 f., S. 684).

Die werdende Unendlichkeit der postattributiven, zweiten Zeile, welche in ihrer Mannigfaltigkeit durch die Aufzählung dargestellt wird, interpretiert nur den abstrakten Begriff der Ewigkeit. Schon durch den Satzbau wird angedeutet, daß das Unendliche a priori vorhanden war, und das Endliche nur hineinwächst. Die Unendlichkeit der ersten Zeile und die werdende Unendlichkeit der postattributiven Zeile repräsentieren hier die Ganzheit der Vorstellung.

„Yet here, and there, and everywhere"
(W., A whirl-blast 15, S. 155).
„Death is here and death is there,
Death is busy everywhere,
All around, within, beneath,
Above is death — and we are death."
(Sh., Vers 1 ff., S. 616).

Bei letzterem Beispiel gibt die Zahl der Präpositionen des Ortes die Mannigfaltigkeit, welche durch das „every-where" und durch das „we are death" zu einer „einfachen Einheit" konzentriert wird.

Auch hier zeigt sich wieder, wie die katalogartigen Aufzählungen, die charakteristisch für Shelley sind, einem unkoordinierten Nebeneinander entsprechen, „das sich nur ahnen läßt" (Vgl. Erika v. Siebold a. a. O., S. 229).

Aehnlich:

„Earth, ocean, air, beloved brotherhood!"
(Sh., Alastor 1, S. 15).
„Upon that very hour, our parentage,
The Heavens and the Earth, were manifest:"
(K., Hyperion 2. 198 f., S. 268).

Die innere Verbundenheit wird bei obigen Beispielen noch durch das postattributive „brotherhood" und das vorangestellte Kollektivum „parentage" unterstrichen.

Bei Southey dagegen werden diese Formen mehr summativ gesehen. Hier zeigt sich wieder sein romaneskes Wesen:

„Though all in Heaven and Earth beside"
Stood mute"
(Kehama 10. 277 f., S. 152).

Die transzendentale Einheit des Menschen wird ebenso durch den attributiven Satzbau hervorgehoben:

„the whole man, / His body and his soul!"
(C., Fears in Solitude 52 f., S. 258).
„to damn his Victim / Both soul and body —"
(W., The Borderers 2. 1064 f., S. 57).

Aber auch die qualitative Reihe kann zum Repräsentanten der Totalität werden. Sie besteht dann aus zwei verschiedenen oder konträren Elementen, die in die Formel „from . . . to" eingefügt werden. Diese qualitative Art der Reihe nähert sich dann in gewissem Sinne dem Hendiadyoin, mit dem Unterschiede, daß letzteres perfektiv ist, während die Reihe immer im imperfektiven Sinne aufgefaßt werden muß. Besonders bei Wordsworth findet sich diese Art:

„From vale to hill, from hill to vale led on,"
(W., List — 'twas the Cuckoo, 9. S. 361).
„From day to night, from night to day, prolonged."
(W., The Excursion 4. 539, S. 809).

Das Ideal der Wellenlinie findet in dieser Kategorie sein sprachliches Aequivalent. Der ununterbrochene Fluß von Hoch und Tief, von Licht und Schatten, von Plus und Minus wird hier als Ganzheit in seinem inneren Zusammenhang erfaßt, wozu besonders der imperfektive Sinn der Reihe beiträgt. Alles wird als ein „continuous stream"[13]) wahrgenommen.

Aehnlich wird auch die Synthese der Gegensätze dargestellt:

„. . . . . the consciousness
Of Whom they are, habitually infused
Through every image and through every thought,
And all affections by communion raised
From earth to heaven, from human to divine;"
(W., The Prelude 14, 114 ff., S. 747).

In allen diesen Fällen handelt es sich um eine Ueberwindung der Dissonanzen, um eine höhere geistige Erkenntnis der Ganzheit durch die Imagination.

---

## ZUSAMMENFASSUNG

### § 23. Das Wesen des romantischen Stils.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der romantische Stil eine starke Tendenz zeigt, die isolierten Bewußtseinsinhalte durch Synthese zu einem einheitlichen, integrierten Ganzen zusammenzufassen.

[13]) Vgl. Wordsworth, The Prelude 14. 74., S. 747.

In den Protokollen des Englischen Seminars (Wintersemester 1928/29) findet sich folgende Analyse des romantischen Stils, die obige Ausführungen vollkommen bestätigt: „Dem romantischen Stil sind Wortbildungen eigen, die zwischen den sprachlichen Redeteilen liegen, oder besser gesagt, zwischen den funktionellen Kategorien des Satzes stehen; . . . die Uebergangsformen, die Verwischungen der Kategorien entsprechen dem Schwebezustand, in welchem sich das romantische Lebensgefühl befindet."

Die einfachen Kategorien des Numerus (Singular, Plural, Kollektivum) dienen der Uebersichtlichkeit, der mechanischen Ordnung innerhalb der empirischen Erfahrungswelt. Sie scheiden die Vielheit von der Einheit. Das romantische Totalitätsbewußtsein verursacht aber eine Bevorzugung derjenigen Kategorien, die zwischen Einheit und Vielheit liegen, die weder das Eine noch das Andere, sondern beides zugleich zum Ausdruck bringen. Deshalb der bevorzugte Gebrauch des gefühlsmäßigen Plurals, des repräsentativen und indefiniten Singulars, der Reihe, des einordnenden Genitivs, des Hendiadyoins und der Worte: at once, one, within usw., die einen Merkmalskomplex weniger logisch präzisieren wollen, als ihn gefühlsmäßig in seinem Zusammenhange mit dem Ganzen und als Ganzes zu erfassen.

## § 24. Zum Individualstil der Romantiker.

Besonders Wordsworth, Shelley und Coleridge pflegen dieses Erschauen von überquantitativen Wesenheiten.

In bezug auf den Individualstil zeigt sich nun, daß Coleridge an einem homogenen Ganzen nicht interessiert ist. Er widmet sich hauptsächlich der Zusammenschau von qualitativ-verschiedenen Elementen durch „one" und „at once" und wird so zum extremen Exponenten der Romantiker in bezug auf die Synthese der Kontraste und Gegensätze. Allerdings zeigt sich diese Eigenschaft nur bis zum Verlust seiner Imagination im Jahre 1802. Die diesbezüglichen Beispiele stammen daher zum größten Teil aus der Zeit vor der Abfassung der „Ode to Dejection".

Shelley und Wordsworth stellen sowohl ein heterogenes, wie auch ein homogenes Ganzes dar. Trotzdem bleibt auch für Shelley's Sprache das qualitative Hendiadyoin und die Vereinheitlichung durch „one" charakteristisch.

Wordsworth bleibt an sprachlichem Reichtum unübertroffen. Seine sprachliche Formenkunst erstreckt sich mit gleicher Intensität auf alle Gebiete grammatischer Kategorien, wie die Fülle der in dieser Arbeit angeführten Beispiele zeigt. Charakteristisch und besonders interessant ist bei ihm die Vereinheitlichung von langen, katalogartigen Aufzählungen.

Keats dagegen gehört schon einer späteren Generation an, die scheinbar das Gefühl für die Schönheit eines heterogenen Ganzen verloren hat. Nur hier und da finden sich noch Vorstellungen, die für den Stil der älteren Generation charakteristisch sind. Die Intensität der synthetischen Kraft scheint also bei Keats nicht der Intensität der

einzelnen sinnlichen Wahrnehmung zu entsprechen. Obgleich noch Romantiker, steht er seiner sprachlichen Formenkunst nach an der Schwelle zum Klassischen. Seine synthetische Kraft reicht — ganz im Gegensatz zu Coleridge — nur für die Zusammenschau eines homogenen Ganzen aus, wie es besonders durch die Adjektiva auf -y und -ed und durch die -ing-Kollektiva zum Ausdruck kommt.

Bezeichnend hierfür ist, daß Erika v. Siebold (a. a. O., S. 250) Aehnliches in bezug auf die Synästhesien nachweist. Während Shelley den Höhepunkt der Synästhesien darstellt, liegt der Tiefpunkt bei den romanesken Dichtern Byron, Tennyson, Scott, Southey und auch bei Keats.

Bei Southey zeigt sich dagegen ein Dualismus. Von Natur aus romanesk, kann er zuweilen in bezug auf die Totalitätsvorstellung die Zugehörigkeit zur Wordsworth'schen Generation nicht verleugnen. Wie ich einige Male nachgewiesen habe, herrscht bei ihm der Dualismus von Einheit und Vielheit vor. Zuweilen kommt aber auch er zur Ueberwindung desselben, wie folgendes Beispiel, das ganz romantisch anmutet, zeigen möge:

„ . . . . . the stream's perpetual flow
That, with its shadows and its glancing lights,
Dimples and thread-like motions infinite
For ever varying and yet still the same,
Like time toward eternity, ran by."
(Roderick, 17. 48 ff.).

Ich habe deshalb einige besonders charakteristische Stellen von Southey im Rahmen dieser Arbeit mitangeführt.

Das Totalitätsmotiv grenzt also die Romantik von der romanesken Dichtung ab. Es wird zum Charakteristikum der romantisch-symbolischen Darstellungsweise (vgl. Wesen, S. 61) und erlebt seinen Höhepunkt in der Dichtung von Wordsworth, Coleridge und Shelley.

# LEBENSLAUF

Ich, Otto Gerhard Müller, evangelischer Konfession und deutscher Reichsangehörigkeit, bin am 30. Januar 1909 zu Berlin geboren. Ich besuchte das Jahn-Realgymnasium und widmete mich nach bestandener Reifeprüfung im Sommersemester 1928 bis Sommersemester 1929 dem Studium der neueren Sprachen an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin und im Wintersemester 1929/30 an der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg. Vom Sommersemester 1930 an studiere ich in Marburg. In den Ferien führten mich Reisen nach England, wo ich an den Ferienkursen des University-College zu Exeter teilnahm und nach Frankreich, wo ich an den Universitäten zu Caen und Paris immatrikuliert war. Am 3. 8. 1933 bestand ich die mündliche Doktorprüfung.

Meine akademischen Lehrer waren: Auerbach, Brandl, Deutschbein, Dibelius, Freund, Fahrner, Gamillscheg, Helm, Hoops, Jaeck, Jaensch, H. Jensen, Mahnke, Maync, Olschki, Ferdinand Jacob Schmidt, Albert Schmidt, Wolfgang Schmidt, A. Schulze, Wechßler und Weiser.

Ihnen allen schulde ich meinen Dank. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Dr. Max Deutschbein verpflichtet, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gegeben und mich jederzeit mit Rat und Tat unterstützt hat. Seine wissenschaftlichen Forschungen haben meine Untersuchungen wesentlich gefördert.